

**«VEDERE LE COSE D'IN ALTO»
Temi, valori morali e discorsi attoriali
nei romanzi di Francesco Chiesa**

**Tesi di dottorato
presentata alla
Facoltà di Lettere
dell' Università di Zurigo**

**da Alessandro Zanolì
di Chiasso**

**Con l'approvazione nel semestre d'autunno 2011
della Prof. Dr. Tatiana Crivelli e PD. Pietro de Marchi**

(Chiasso, 2013)

Indice

0.1. Premessa e tentativo di spiegazione del perché.....	7
0.2. Introduzione.....	10
1. Inquadramento storico della vicenda umana e della fortuna letteraria.....	13
1.1 Lo scrittore e il personaggio politico.....	13
1.2. Chiesa come figura condizionante della cultura ticinese.....	14
1.3 L'oblio dopo la morte.....	19
2. Riassunto delle acquisizioni critiche su Chiesa narratore allo stato attuale della ricerca.....	21
2.1. Chiesa sotto la lente	21
2.1.1. Un'antologia critica celebrativa.....	21
2.1.2. Janner: la debolezza dello psicologo.....	23
2.1.3. L'«intenzione lirica» di Rödel.....	24
2.1.4. Quasi un contributo autocritico: I Colloqui con Bianconi.....	25
2.1.5. Il convegno del 1971, summa della critica accademica.....	26
2.1.6. I giovani ticinesi: Guido Calgari.....	29
2.1.7. I giovani ticinesi 2: Pio Fontana.....	31
2.1.8. Il coraggio di Codioli.....	32
2.1.9. Una sintesi, per orientare l'analisi.....	35
2.2. Evoluzione stilistica di Chiesa: piccola storia della sua prosa	37
2.2.1. Gli inizi "scapigliati" e l'ostilità della critica.....	37
2.2.2. La consacrazione: il successo del narratore delle piccole cose	39
2.2.3. Senilità di uno scrittore: enfasi e disinteresse della critica.....	42
3. I romanzi di Chiesa.....	44
3.0.1. Perché romanzi?.....	45
3.0.2. Cos'è il romanzo: discorsi, valori e ricezione	49
3.0.3. Riflessioni preliminari: epoca, corpus, biografismo.....	53
3.1.1. Tempo di marzo: scene di paese.....	57
La genesi: un romanzo di genere	57
Storia di un discolo.....	59
Il tema della trasgressione.....	61
Una società adolescente.....	62
Il tema dell'eredità: valori morali che si scontrano.....	64
Il protagonista in conflitto.....	65
Una chiave morale: Provvidenza e onore.....	67
Il narratore invadente.....	69
Un affresco confuso dagli splendidi dettagli.....	72
Paesaggio e narrazione.....	73

Conclusione.....	75
3.1.2. Villadorna: un borgo e una famiglia di parvenu.....	76
La genesi: la crisi del romanzo italiano.....	76
Storia di un'eredità problematica.....	79
Un protagonista, anzi tre.....	83
Marco, un Nino piccolo borghese.....	85
I comprimari.....	88
Risorgimento + religione = fascismo?.....	92
Il narratore.....	96
Paesaggio e narrazione: un affresco svizzero.....	98
Conclusione.....	100
3.1.3. Santa Amarillide: la città e il dramma borghese.....	103
Storia di un romanzo «con poca sostanza».....	103
Una storia di benpensanti.....	108
La scelta del personaggio.....	111
Il tema dell'eredità negativa, terza variazione.....	115
Il tema della trasgressione: la soluzione nel sacrificio.....	117
Ticino come un'Arcadia	121
Una macchina narrativa articolata.....	125
La questione della riscrittura.....	128
Trattamento del paesaggio.....	130
Conclusione.....	134
4. I modelli italiani.....	138
4.1. Tempo di marzo e la letteratura del “mondo visto con gli occhi del fanciullo”.....	138
4.2. Villadorna, o la battaglia tra realismo e idealismo.....	142
4.3 Santa Amarillide: quasi un Demetrio Pianelli.....	148
5. Analisi comparativa dei tre romanzi e riflessioni conclusive.....	153
5.1. Tre eroi «decadenti»	153
5.2. Chiesa autore implicito o Chiesa protagonista?.....	154
5.3. Il primo tema: la trasgressione.....	156
5.4. Il secondo tema: l'eredità conflittuale.....	157
5.5. La geografia romanzesca e la società ticinese reale.....	158
Bibliografia.....	161
CURRICULUM VITAE di Alessandro Zanoli.....	172

[...] Si potrà bene, per vivezza di linguaggio e per acconciarsi al parlare corrente, seguire a parlare, nel campo della critica storica, di bello e di brutto; purché si mostri in pari tempo, o si accenni o si lasci intendere, o per lo meno non si escluda, il contenuto positivo non solo di quel bello ma anche di quel brutto, che poi non potrà mai venire così condannato nella sua bruttezza come quando verrà giustificato e inteso a pieno, perché, in questo caso, vien tolto via nel modo più radicale dalla sfera che è dell'arte.

Benedetto Croce, *La critica e la storia dell'arte*, in *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1978, pp. 92-93.

Gli scrittori vanno sempre a pescare i loro discorsi in qualche supermercato cittadino ma i racconti e l'arte di raccontare sono cose provinciali e hanno senso solo in provincia. [...] la provincia come orizzonte limitato in cui viviamo tutti, ognuno nella sua provincia. Questa può essere seccante e meschina, ma è anche ciò che dà alla vita quotidiana il suo carattere intemporale e sospeso.

Gianni Celati, *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 300.

0.1. Premessa

Ho pensato di introdurre il mio lavoro di studio e analisi dei romanzi di Francesco Chiesa con due citazioni che possono suonare, ognuna a modo suo, anacronistiche. Di fatto, i due autori e il loro modo di guardare all'essenza dell'opera letteraria sono stati per me un importante punto di riferimento: da un lato perché mi sono accorto fin dall'inizio che una prospettiva di analisi storica era fondamentale per comprendere l'opera dello scrittore ticinese, dall'altra perché mi sembrava altrettanto importante poter guardare a quei testi con un occhio «contemporaneo».

La citazione crociana – che ho scelto con un po' di ironia, consapevole della freddezza che Chiesa riservava al filosofo italiano – vorrebbe riportare chi legge a un periodo storico il cui la letteratura e la critica letteraria giocavano un ruolo sociale e politico diverso da quello attuale. All'inizio del 900 molti scrittori ambivano a diventare un punto di riferimento importante in senso morale e politico per la società (vedi l'esperienza di d'Annunzio, ma anche di Papini, Marinetti, ecc.). E la critica letteraria, grazie allo stesso Croce e a riviste come «La Voce», occupava un ruolo culturale essenziale, sollecitando un dibattito ideologico oggi assolutamente impensabile. Capire i romanzi di Chiesa, per noi, richiede senza dubbio che si comprendano i presupposti storici e culturali dell'epoca in cui hanno visto la luce.

Nello stesso testo da cui ho tratto la citazione di cui sopra ho trovato un altro passaggio significativo:

C'è bisogno davvero della critica per discernere il bello dal brutto? La produzione stessa dell'arte non è altro se non codesto discernimento, perché l'artista giunge alla purezza dell'espressione per l'appunto con l'eliminare il brutto che minaccia di invaderla; e quel brutto sono le sue passioni di uomo che tumultuano contro la pura passione dell'arte, sono le sue debolezze, i suoi pregiudizî, i suoi comodi, il lasciar correre, il far presto, l'aver un occhio all'arte e un occhio allo spettatore, all'editore, all'impresario: tutte cose che impediscono all'artista la gestazione fisiologica e il parto normale della sua immagine-espressione (...). (ivi, p. 80).

Il quadro sembra riassumere, in poche righe, l'insieme delle accuse rivolte dai critici a Chiesa nel corso del 900. Se mai, infatti, esista un'oggettività del giudizio estetico, potremmo affermare senza timore, fin da subito, che in molti passaggi i romanzi di Chiesa non possono essere considerati esempi di letteratura particolarmente appassionante. Fatta salva una positiva accoglienza riservata a *Tempo di marzo*, gli studiosi che si sono dedicati a una seria disamina di *Villadorna* e di *Santa Amarillide* non hanno avuto, per il Chiesa narratore, grandi parole di elogio. La totale scomparsa, poi, non solo dalle librerie ma anche dalla memoria dei ticinesi, dei romanzi di Chiesa è un effetto, e insieme un segnale eloquente di questa ricezione negativa.

Quarant'anni dopo la morte dell'autore sembra giunto il momento opportuno per rivedere questo tipo di giudizio e aprire le pagine del Chiesa romanziere a una "nuova" analisi. La prospettiva di lettura che qui vorrei suggerire è un esame dei fenomeni di *riaccentuazione*¹ a cui i testi sono stati soggetti, fornendo dunque una loro nuova interpretazione, ben conscio del fatto che il mutamento del contesto storico ne travisa ai nostri occhi il significato originario. In particolare vorrei tentare, un po' provocatoriamente, di equiparare Francesco Chiesa ai «*narratori delle riserve*» di Gianni Celati (vedi il volume omonimo, Milano, Feltrinelli, 1992). Anche in questo caso la proposta non è esente da una certa dose di ironia. Ma proviamo a pensarci seriamente: cosa succede dei romanzi di Chiesa, infatti, se li avviciniamo con occhio ingenuo, come fossero cioè «forme di scrittura non forzate da obblighi esterni» (Celati, p. 9), come «modi per ritrovare riserve di cose da leggere attraverso la scrittura» (ivi, p. 10), insomma come frutti di un intimo e genuino lavoro di elaborazione, che nasce da un tentativo di comprensione della realtà?

È evidente che al momento della loro pubblicazione i tre romanzi erano opere letterarie in senso tradizionale, cioè tutt'altro che spontanee o occasionali. Si trattava, come vedremo, di operazioni artistiche con una chiara fisionomia ideologica e una costruzione narrativa molto raffinata. Quello che mi ha impressionato, però, fin dalla prima lettura, è la loro autenticità, o meglio, la forte scelta mimetica della prosa di Chiesa. Attraverso una finzione molto realistica – per stile linguistico, ambientazione geografica, situazioni narrate – l'autore ha cercato di affrontare, per primo in Ticino, temi e problemi di grande spessore psicologico e sociale. L'argomento è decisamente "ticinese" e, per questo, i tre romanzi potrebbero essere ritenuti come altrettanti specchi offerti al mondo in cui egli viveva. Chiesa, insomma, sembra affidare ai suoi romanzi, più ancora che alle sue liriche o ai suoi racconti, una materia problematica, mosso in apparenza da una sincera, urgente volontà di capire, e forse di spiegare, il mondo che lo circondava. Visto in questa prospettiva, il suo lavoro assume una dimensione interlocutoria, indagatoria, di taglio sociologico, e i testi tornano ad essere stimolanti.

La mia impressione, che vorrei condividere con chi legge, è che in quelle pagine così neglette ci siano elementi di interesse, se non di bellezza, degni di essere riscoperti e, comunque, di diventare nuovamente spunti di discussione. Va considerato del resto che negli ultimi anni l'attenzione sulla sua opera si è risvegliata grazie ad alcuni docenti ticinesi delle facoltà elvetiche di italianistica e grazie anche al rinnovato interesse

1

Bachtin, *Estetica e Romanzo* (Torino, Einaudi, 1979 p. 226) «processo che riguarda la nostra percezione delle distanze e degli accenti restrittivi d'autore, cancellando per noi le sfumature [del significato] e spesso distruggendole affatto»

attorno ai materiali chiesiani dell'Archivio Cantonale, arricchito recentemente da una donazione dei famigliari dello scrittore ticinese¹. Il mio lavoro vorrebbe inserirsi in questo filone e collaborare, per quanto possibile, a costruire un discorso critico-letterario attorno a Chiesa. Il mio primo ringraziamento va alla Professoressa Tatiana Crivelli che ha creduto in questo progetto e ne ha aiutato la gestazione, iniziata più di dieci anni fa.

1 Si vedano ad esempio lo studio di *Tempo di Marzo* compiuto da Francesca Ranzanici per la sua tesi di laurea all'Università di Friburgo, relatore Prof. Alessandro Martini, e inoltre gli importanti volumi di Irene Botta (2009) e Giampiero Costa (2010) editi dal Dipartimento educazione cultura e sport del Cantone Ticino.

0.2. Introduzione

Più il tempo passa e più, nella galleria di ritratti dei personaggi importanti della cultura ticinese, l'immagine di Chiesa sbiadisce. Passatemi la metafora fotografica: è come una di quelle stampe ingiallite, che sono state mal fissate sulla carta per un errato uso degli acidi di sviluppo e che sono destinate, con il passare del tempo, a perdere l'informazione visiva. La figura di Chiesa, dopo aver giocato nel cantone un ruolo quasi monumentale, inusitato, nei primi decenni del 900, non sembra essersi fissata nel sentimento dei ticinesi. I motivi potrebbero essere molti: una naturale reazione al ruolo predominante, a volte decisamente invadente, esercitato dalla figura di Chiesa nei più svariati ambiti nella cultura del Cantone Ticino; un sentimento di liberazione e di sollievo per essersi lasciati alle spalle un personaggio dal carattere difficile, a volte decisamente scontroso; forse addirittura un senso di rigetto per quel ruolo di potere che Chiesa ha, più o meno consciamente, interpretato in molti momenti della sua attività e che, alla fine, gli ha procurato più antipatia che simpatia.

A suo favore vanno ascritte naturalmente una serie di attenuanti, anzitutto il fatto che la sua personalità, in senso biografico e culturale, si è formata in una delle epoche più complesse della storia moderna. Più il tempo passa e più, chi giudica oggi, ha perso il contatto con quegli avvenimenti, con quella temperie storica percorsa da febbri letterarie e da ideologie esasperate. "Fissare" la figura di Chiesa significa quindi mettere in luce il soggetto e il suo *arrière plan*, distinguendoli accuratamente l'uno dall'altro, individuandone in particolare gli elementi che compongono lo sfondo: forse solo così si potrà scoprire correttamente la sua immagine e cominciare a guardarla con il dovuto distacco critico. Il carattere e la personalità di Chiesa, a quarant'anni dalla sua morte, sono ormai affidati alle sue opere, che risultano però in gran parte sconosciute al pubblico contemporaneo, invecchiate e ingiallite come sono negli scaffali delle biblioteche. Chiesa ha scritto moltissimo, questo è certo. Con un atteggiamento che rasenta probabilmente la grafomania, ha concatenato sonetti a racconti, articoli per i giornali a riflessioni filosofiche. Fin dagli inizi della sua carriera di pubblicista ha voluto "dire", ha inteso esprimere giudizi e riflessioni per comprendere la realtà che lo circondava, per scoprire/inventare una personalità culturale al lembo di terra contraddittorio e complicato in cui viveva. Di questo gli dobbiamo dare atto: ha cercato di porsi domande difficili, alle quali, del resto, nessuno sembra essere riuscito a dare, fino ad oggi, altre o migliori risposte. Fra queste, una delle più importanti questioni sollevate dalla sua opera è quella relativa alla ricerca e all'affermazione di un'identità

civile attraverso la letteratura. Quasi come Manzoni (se non Dante...) e come Carducci, Chiesa si è caricato di un compito assolutamente improbo: dare una dignità letteraria, fornire una tradizione di parola e di pensiero ad una regione che non ne aveva mai avuto i mezzi, né del resto aveva mai sentito la necessità di averne. Con il sentimento, discutibile ma oggettivo, di essere l'unico all'altezza di rivestire il ruolo di educatore di un popolo, di creatore di un sentimento nazionale, Chiesa lavorò strenuamente alla costituzione di uno spirito identitario che passasse attraverso la condivisione di valori culturali specificamente legati al territorio. Da un punto di vista critico, la condanna è ormai stata pronunciata: la sua fu una battaglia di retroguardia. In un'epoca che vedeva affermarsi le voci più libere e creative, più feconde della letteratura italiana, il suo contributo rimaneva infatti sostanzialmente ottocentesco, così come ottocentesche risultavano la sua lingua e il suo pensiero. Lavorate all'estremo, frutto di una perizia tecnica magistrale ma arida, le sue rime sono simili alle sculture che decorano il Duomo di Milano: per quanto raffinate, rimangono invisibili, isolate nella loro altezza. D'altro canto le sue prose, altrettanto curate e perfette, sembrano invece meno solide e autorevoli: a volte scontano la presenza di un narratore onnipotente e asfissiante; spesso risultano come sterilizzate da un rigore morale un po' sciovinista e molto borghese; non di rado la pagina è tecnica, rigida, come se la fatica del raccontare trasudasse dal dettato, come se la fluidità dell'immaginazione fosse costantemente controllata dal formalismo. La struttura romanzesca, in particolare, è spesso percorsa da una sorta di confusione, vaghezza, che rende la lettura poco piacevole, snervante. Non è dunque un caso che, a parte il grande successo di *Tempo di marzo* (forse un successo "scolastico", più che letterario), il resto della produzione romanzesca chiesiana sia andato incontro all'oblio. Perché dunque occuparsi di Chiesa e in particolare dei suoi romanzi? Perché il suo sincero desiderio di raccontare è sicuramente degno di essere recuperato. Ben oltre che nelle sue liriche e nei suoi racconti, è nei romanzi che Chiesa sembra aver cercato di scrivere una sorta di epopea ticinese, di dare forma a ciò di cui una regione ha bisogno per riconoscersi. Tanto quanto i lombardi trovano le loro radici nel romanzo manzoniano, tanto quanto i siciliani fanno riferimento a Verga, i toscani a Fucini, i triestini a Svevo, ecc.; tanto quanto gli svizzeri tedeschi si riconoscono in Gottfried Keller, in Pestalozzi; e tanto quanto i romandi ritrovano se stessi in Ramuz o in Rousseau; così nei suoi romanzi Chiesa sembra aver cercato, analogamente a quanto faceva il fratello Pietro in pittura, di capire la sua terra e di dare ai ticinesi una galleria di ritratti in cui riconoscersi. L'operazione, con il senno di poi, può essere ritenuta fallimentare. I motivi sono molti, ed emergeranno in dettaglio nelle pagine seguenti. Tuttavia, è certo che una vera lettura critica di queste opere chiesiane è mancata e che nessuno si è preso la briga di capire i suoi romanzi, di

studiarli in modo approfondito. Come potremo vedere, infatti, le analisi della sua opera romanzesca sono rimaste in superficie, si sono incardinate su una serie di stereotipi, continuando a girare sugli stessi argomenti per decine d'anni. Alla mancanza vorrei cercare di rimediare con questo lavoro, proponendo una lettura critica contemporanea, che prenda in considerazione cioè aspetti narratologici, sociologici e psicologici. Nel percorso d'analisi cercheremo quindi di capire cosa abbia scelto di raccontare Chiesa nei suoi romanzi, conservando, come detto, il massimo rispetto per la sua scrittura e per la sua struttura affabulatoria. Nessuno, infatti, ha tentato ciò che Chiesa ha intrapreso, e nessuno è riuscito ad arrivare là dove lui è arrivato: e questo suo impegno merita, se non la nostra simpatia, certo tutto il nostro rispetto.

1. Inquadramento storico della vicenda umana e della fortuna letteraria

1.1 Lo scrittore e il personaggio politico

Francesco Chiesa muore a Lugano l'8 giugno 1973: avrebbe compiuto 102 anni il 7 luglio. Personaggio davvero unico fra i molti nella storia della letteratura e della cultura ticinese del '900, degli ultimi tre anni della sua vita ci rimane un resoconto quasi quotidiano. I *Colloqui di San Silvestro*, di Romano Amerio, contengono infatti la trascrizione degli incontri che ebbero luogo tra i due uomini di cultura tra il 15 maggio 1970 e il giorno della morte di Chiesa. Il volume di Amerio è importante da molti punti di vista: per chi non conosca Chiesa rende chiara la misura della preparazione culturale e della profondità di pensiero dell'autore, mentre l'atmosfera piena di sussiego che regna durante gli incontri tra i due professori dà invece un'immagine della formalità dei rapporti tra i membri della classe intellettuale del dopoguerra. La temperie culturale dell'epoca, in realtà, stava mutando sotto la spinta degli avvenimenti storici e politici sessantotteschi, ma nei *Colloqui* tra Amerio e Chiesa si respira tutt'al più un'aria di fine *ancien régime*, mentre risulta chiara l'estraneità della figura di Chiesa alla Lugano del boom economico. Fuori dalla sala da ricevimento della casa in Viale dei Faggi a Cassarate il mondo pulsa di un ritmo diverso. Una pagina dei *Colloqui* sembra particolarmente indicativa: quella datata 18 giugno 1971. Vi si legge l'annotazione seguente: «Oggi non si è parlato che dei discorsi dei critici al Simposio in suo onore. Tranne Prezzolini e i nostrani, nessuno di loro conosceva bene il soggetto di cui parlava. (...) Così il Simposio riuscì in gran parte un puro parlato». Si era tenuto infatti in quei giorni a Lugano, dal 10 al 13 giugno, un convegno letterario che, partendo dal pretesto del centenario dello scrittore ticinese, promuoveva una riflessione sulla letteratura svizzera del '900. Ad animare «Le quattro letterature della Svizzera nel secolo di Chiesa» furono invitati studiosi e scrittori italiani di primissima importanza. Ma gli atti del convegno, pubblicati nel 1975, testimoniano di una sorta di reverenziale rispetto, di un plauso unanime dai toni quasi imbarazzanti, verso l'opera di Chiesa. La lista dei nomi chiamati alla celebrazione è lunghissima: Bruno Migliorini, Carlo Bo, Reto Roedel, Mario Soldati, Piero Chiara, Enrico Falqui, Dante Isella, Giancarlo Vigorelli, Adriano Soldini, Mario Agliati, Felice Filippini. Ognuno, dal suo punto di vista, cerca di sottolineare gli aspetti meritevoli e positivi dell'opera chiesiana, né, data l'occasione, ci si poteva certo aspettare che qualche voce critica potesse alzarsi. Eppure il formale dibattito si chiude con un intervento, quello di Filippini, che suona come una sorta di condanna a morte: «L'après Chiesa, c'est moi!». La storia ha poi dimostrato che Filippini sbagliava, almeno per ciò che lo riguardava personalmente, ma è innegabile che, dopo

quel simposio, la figura di Chiesa andò incontro ad un rapido oblio. Nonostante Mario Agliati in un suo articolo scritto in occasione del centenario (*Luce lungo il cammino della sua gente*, in «Almanacco Ticinese», 1971, p. 1), avesse prescritto «Quel che si deve dire ora di Francesco Chiesa», e avesse disegnato una lucida biografia culturale dello scrittore di Sagno per cercare di chiarire i tratti più controversi della sua vicenda politica, il ricordo di Chiesa svanì abbastanza velocemente. Eppure la sua opera è stata quella di un pioniere, e oggi ci sono chiari i motivi per cui, nel 1927, celebrando il trentesimo anno della sua carriera di insegnante, Giuseppe Motta poté scrivere: «Prima che apparisse Francesco Chiesa, il cantone Ticino non aveva mai avuto un uomo che si fosse dato con passione e con attitudini pari alle sue allo studio e al culto della propria lingua. Se oggi è lecito parlare di una letteratura ticinese, il merito prevalentissimo ne risale al Chiesa» (*Nel trigesimo di insegnamento*, Lugano, Grassi, 1927, p. 80).

1.2. Chiesa come figura condizionante della cultura ticinese

È innegabile che Francesco Chiesa sia stato un personaggio anomalo e, in certi momenti, addirittura scomodo nella vita culturale del cantone. Per la sua intelligenza vivace e pronta, per il suo carattere forte e combattivo, si era meritato un ruolo da leader fin dalle scuole medie. In qualche modo, con Chiesa, il Ticino scoprì di possedere una figura carismatica in cui afflato poetico, verve polemica e vivacità politica convivevano, come in analoghe e coeve figure della cultura italiana. In effetti possiamo dire oggi che paradossalmente egli riassunse in sé, da un certo punto di vista, gli attributi manzoniani di padre della lingua, quelli carducciani di cantore della società e persino (lo testimoniano le sue prime prove letterarie gotico-scapigliate) quelle del poeta maledetto sentimental-decadente alla d'Annunzio. Come nota bene nell'articolo segnalato più sopra Agliati, che di Chiesa è sicuramente il biografo più preparato e devoto, «La Musa ticinese ritrovava, o meglio, trovava finalmente un nome» (*Luce sul cammino della nostra gente*, p. 6), e ancora: «il poeta s'era fatto insomma, nella sua provincia, una sorta di vate» (ivi, p. 9). Essere poeta, del resto, in quello scorcio tra fine ottocento e inizio novecento significava vivere l'impegno letterario con grande visibilità, mescolare idealismo e letteratura senza temere un'esposizione pubblica della propria persona. Le lotte politiche sembravano quasi nutrirsi di poesia e di prosa, e gli intellettuali di allora trarre dalla letteratura i modelli degli eroi che avrebbero dovuto costruire la società del futuro. Anche Chiesa, come molti dei suoi colleghi italiani, sarà affascinato dai grandi ideali sociali del dopoguerra, dall'internazionalismo e dal socialismo, pur senza mai compiere il passo decisivo dell'adesione al movimento

politico antiborghese. Certo le fondamenta ideologiche della sua *Calliope* sono evidentemente populiste e sottolineano il ruolo fondamentale che gioca il proletariato nella società industriale e urbana moderna. La passione per la letteratura per Chiesa non andava quindi disgiunta da uno spirito analitico, da una volontà di utilizzare la pagina scritta per muovere una critica sociale, anche aspra, al mondo in cui viveva. Le celebri *Lettere iperboliche*, pubblicate a cadenza quindicinale sulla sua «Piccola rivista ticinese», facevano discutere, e scuotevano l'opinione pubblica. Come osserva ancora Agliati: «Da quel momento politicanti e pubblicisti furono pur costretti a porre un po' più di attenzione in quel che facevano e scrivevano» (ivi, p. 9). Chiesa, dal canto suo, assunse con grande passione il ruolo di vero e proprio censore «cantonale». Così spiega la sua posizione, anni dopo, nel suo articolo sulla «Voce» intitolato *Per il Ticino e l'Università italiana*:

Il Ticino è travagliato anche da una malattia alla cui guarigione non basterà forse la fondazione di un istituto di alti studi. È la malattia che tentai alquanto grossolanamente, di determinare dieci anni fa nelle mie *Lettere iperboliche*: ma più complessa e più profonda che allora mi paresse. Il Ticinese vive illuso di essere l'uomo libero per eccellenza: in realtà egli è il liberto, o il figlio del liberto: il libertino. Con questa aggravante: che non si è affrancato di propria iniziativa, ma la liberazione gli venne accidentalmente, per opera di forze estranee. («La Voce» 15 agosto 1912; in Bonalumi, *La giovane Adula*, 1970, p.141).

Il momento in cui Chiesa assunse il ruolo di insegnante al Liceo Cantonale di Lugano (1897) coincise col fiorire della sua attività artistica e la sua figura divenne ancor più importante, visto anche il riconoscimento di cui godeva nel mondo culturale italiano. La ricostruzione storica fornita da Irene Botta in margine alla recente edizione critica di *Calliope* (Locarno, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2009), testimonia di quanto le opere letterarie di Chiesa, in versi e in prosa, venissero apprezzate in Italia, dove poeti ed editori erano molto attenti alle sue sperimentazioni. Nel 1914, infine, Chiesa diventa Rettore del Liceo. Il nuovo ruolo istituzionale rende ancora maggiore la sua influenza sulla politica culturale cantonale: lo scrittore prende parte sempre più come protagonista alle discussioni culturali e, in particolare, a quelle legate alla difesa dell'italianità del cantone. In un Ticino che si temeva esposto al rischio della germanizzazione (si veda la vicenda dell'«Adula», rivista nata su iniziativa di un gruppo di intellettuali ticinesi per sostenere la causa dell'italianità¹) Chiesa assume posizioni filoitaliane decise, per le quali sarà in seguito criticato. La sua scelta di campo sembrò a

1 Se ne sono occupati, oltre a Giovanni Bonalumi nel testo già citato, anche Ferdinando Crespi in *Ticino irredento*, Milano, 2004, Pierre Codiroli, *L'ombra del Duce*, Milano, 1988 e Mauro Cerutti in *Fra Roma e Berna, La Svizzera italiana nel ventennio fascista*, Milano, 1986.

molti, infatti, piuttosto politica che non semplicemente culturale. E ciò finì certamente per inquinare il giudizio sulla sua opera (questo il tema che ci interessa) di una parte dei ticinesi. Col senno di poi, e cercando di superare ogni polemica ideologica, è evidente che Chiesa fu un elemento di spicco dell'élite politica del Ticino di primo 900, di quella generazione di cui erano parte personaggi come Emilio Bossi, Eligio Pometta, Carlo Salvioni, Giuseppe Motta, Rinaldo Simen, Giuseppe Cattori, Romeo Manzoni, Alfredo Pioda e molti altri. A questa generazione si deve la modernizzazione del cantone in ambito educativo, letterario, architettonico e storico, e furono questi nomi che contribuirono a modificare e attualizzare legislazione e strutture dello Stato all'inizio del nuovo secolo. Per questa loro opera uno dei principali punti di riferimento culturali ed ideologici fu naturalmente la realtà sociale, culturale e politica italiana. Il legame affettivo che univa Ticino e Italia giunse al suo culmine durante la prima guerra mondiale, con Chiesa dichiaratamente interventista: «Finché Dante e il Manzoni, il Machiavelli, il Foscolo e Carducci saranno maestri nelle nostre scuole e compagni nella nostra vita, dovremo attribuire meglio che alla Storia francese e tedesca, attenzione alla Storia italiana» dichiarava il Nostro dalle pagine del «Corriere del Ticino» nel 1916 (*Vita e opere di F. C.*, Chiasso, 1971, p. 410). La retorica della vittoria portò poi con sé una sempre maggiore vicinanza di sentimenti tra lo scrittore e la patria culturale italica, ma in nome della sua scelta ideologica, Chiesa si trovò più tardi a usare toni che appariranno ambigui. L'avvento del fascismo, che perseguiva una sua politica di difesa dell'italianità romana, infatti, chiuse il cerchio in modo imprevisto: la posizione di Chiesa si trasformò, di fatto, in un'adesione alle politiche culturali mussoliniane:

La verità è che noi appartenendo alla Confederazione svizzera, dobbiamo rappresentare in essa dignitosamente ed umilmente la nostra civiltà nativa e che questa civiltà non può mantenersi viva e operante senza attingere continuamente alle sue fonti. [...] Già, il fascismo. E qui è necessario dire alcune parole chiare. Il fascismo in Italia è la nazione; fuori d'Italia può trovare consensi, dissensi ed essere giudicato nei modi più diversi. Tutti sanno che le sue idee fondamentali e i suoi metodi non corrispondono ai principi e alla pratica del nostro reggimento repubblicano democratico. Ma a non essere dominati da una furiosa passione, bisogna pur riconoscere che il fascismo è un fenomeno storico della massima importanza¹.

Le uscite pubbliche di Chiesa in difesa delle scelte politiche e militari del governo italiano fecero scalpore nella parte dell'opinione pubblica ticinese che detestava il regime fascista. Una calzante interpretazione dell'atteggiamento chiesiano ce la dà Pierre Codiroli, nel suo *L'Ombra del Duce*, p.187. A proposito dell'articolo scritto da Chiesa nel marzo 1941 in difesa di un'Italia che veniva criticata unanimemente in Ticino

1 Articolo pubblicato su «Gazzetta Ticinese» del 1/7/1929, citato da Crespi, *Ticino irredento*, p.127.

per l'aggressione militare alla Grecia, Codioli osserva:

Disturbava l'opinione pubblica ticinese la posizione censoria di fondo chiesiana, cioè quell'ergersi a giudice e interprete dei sentimenti popolari, al Chiesa poco noti, ma soprattutto l'ambigua posizione sottesa al testo che, destoricizzando il problema dell'italianità ed enunciandolo in termini astratti e generali, serviva, in definitiva, ad omologare, [...] il naturale ed innato obbligo per i ticinesi di amare la Gran madre; l'Italia fascista, alleata degli aggressori nazisti, e non Italia della tradizione liberale e risorgimentale, punto di riferimento della cultura cantonale di inizio secolo, evocata a più riprese dal poeta.

Chiesa fu senza dubbio un simpatizzante del fascismo, così come, del resto, lo furono molti intellettuali italiani appartenenti all'area vociana. Basterà ricordare, a titolo di esempio, la celebre presa di posizione di Prezolini:

Siamo storici? E allora addio antifascismo netto. Io non capisco come ci si possa mettere contro il fascismo se non si esce dalla considerazione storica. Il fascismo esiste e vince: vuol dire per noi storici che ha ragioni sufficienti per ciò.¹

Anche se vicino al fascismo, Chiesa aveva però la possibilità di non dover aderire al movimento politico: il suo ruolo istituzionale lo costringeva del resto a difendere piuttosto la posizione neutrale della Svizzera e a mantenere salde le istituzioni elvetiche². Con una sorta di acrobazia ideologica egli sostenne invece che la difesa dell'italianità era necessaria per rafforzare l'appartenenza del Ticino alla Svizzera, la nazione-madre la cui multiculturalità era un valore assoluto³. L'esito della seconda guerra mondiale e la caduta del fascismo promossero un mutamento radicale, creando una nuova élite intellettuale all'interno dell'italianità. Un'élite, peraltro, che si era formata

1 Da: *Lo storicismo di un mistico*, in «La Voce», 7 dicembre 1922, citato da G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 17.

2 Un suo errore politico fu in realtà aderire ai Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma, un'istituzione fascista a pieno titolo, per cui fu criticato dallo stesso Consiglio di stato ticinese. Ne parleremo più oltre, a proposito di *Sant'Amarillide*.

3 Sull'argomento ha discusso ampiamente e con misura Mario Agliati, nella sua introduzione a *Raduno a Sera di pagine sparse*, pp. 52 e sgg. Informazioni storiche più articolate su *Ticino irredento* di Ferdinando Crespi, Milano, Franco Angeli, 2004, in cui si documenta il coinvolgimento di Chiesa e dei suoi famigliari in vicende politiche ticinesi che mostrano forti rapporti con il fascismo e con le frange nazionaliste del cantone (p. 257) – e in *La giovane Adula* di Giovanni Bonalumi, Chiasso, Elvetica, 1970. Si veda anche il già ricordato, fondamentale, lavoro di Mauro Cerutti, *Fra Roma e Berna*, Milano, Franco Angeli, 1986. Si veda anche l'ironica allusione di Giovanni Orelli, in *Il sogno di Walacek*, Torino, Einaudi, 1991, p.78: «E Francesco Chiesa avrebbe tenuto un discorso botanico moralistico per dire che calpestando il fiore italiano cresciuto nel giardino svizzero lo svizzero danneggiava il suo stesso giardino. A Chiesa bisognava dare il Gran Premio Schiller bis e tris»,

in parte anche come corrente critica all'interno del fascismo stesso (si veda il caso di Elio Vittorini). Figure come quelle di Giovan Battista Angioletti e Gianfranco Contini (attivi a Lugano dall'inizio degli anni 40) hanno poi lasciato anche nel nostro cantone importanti tracce di quei fermenti culturali, suscitando interesse e attenzione tra i giovani intellettuali ticinesi. Proprio nella generazione in cui si sono distinti Piero e Giovanni Bianconi, Giorgio e Giovanni Orelli, Felice Filippini, Pio Ortelli, Amleto Pedroli, si generò una sorta di tacito rifiuto, quasi un imbarazzo con conseguente «rimozione», delle personalità ticinesi compromesse col fascismo. Una delle vittime illustri fu ad esempio Piero Scanziani, che scontò il suo giovanile coinvolgimento in alcune organizzazioni fasciste con una sorta di ostracismo dal mondo della cultura ufficiale del cantone. Ma, per quanto ragionevoli e storicamente verificate, le accuse a Chiesa di favoreggiamento verso il regime mussoliniano vanno lette oggi contestualmente alle vicende dell'epoca: non del tutto insincera (per quanto ambivalente e ingenua) pare ad esempio in Chiesa la difesa assoluta dell'italianità, fondata su una prospettiva ideale, letteraria e storica. Meno comprensibile, invece, il fatto che essa non tenesse conto dei più complessi problemi sociali e politici generati dal fascismo. In altre parole, quella di Chiesa era sicuramente un'adesione ai «miti» dell'italianità, a Manzoni, Dante, che permettesse al Ticino di preservare la sua radice culturale «sana»:

Noi dobbiamo studiarci di conservare all'italiano i suoi suoni giusti e nativi anche perché è un dovere, da parte nostra, di non diminuire, con una pronuncia errata e rozza, la mirabile bellezza della nostra lingua. Musica stupenda la nostra lingua. Non è presunzione né vanagloria affermare che la lingua italiana è una delle più belle di quante ne siano mai state parlate su questa terra (...) A me è capitato più volte di tenere conferenze e letture nella Svizzera tedesca e francese, dinanzi ad uditori composti solo in parte di persone che erano in grado di capire quello che dicevo: gli altri, pur sapendo di non poter tener dietro al discorso, erano tuttavia intervenuti, ed alla fine mi dissero, in tono di perfetta sincerità, il vivo piacere che avevano provato. Non certo per merito mio, ma della lingua mia¹.

La tenacia di quella volontà ci appare, nella migliore delle ipotesi, quasi una cocciutaggine, un voler vantare legami culturali di prestigio per dare sollievo a un sentimento di inferiorità: un po' come quando i membri di una famiglia povera cercano di scoprirsi antenati ricchi e nobili per godere, a distanza, di quella ricchezza. A meno che la spiegazione per questo ambivalente sentimento non fosse diversa e da collegare, più che altro, alla sua ambizione artistica. Nell'attività di scrittore Chiesa investiva moltissime energie. In materia editoriale il suo carattere calcolatore e ambizioso traspare chiaramente, ad esempio, dal *Carteggio* con il suo editore modenese Formiggini, pubblicato recentemente da Giampiero Costa (Locarno, Edizioni dello Stato

1 *Il Galateo della lingua*, in *Vita e opere*, pp. 53-4.

del Cantone Ticino, 2010). Non è davvero escluso che a muovere il suo atteggiamento filo-italiano non contribuisse anche, in qualche modo, un tenace retropensiero d'artista che cercava affermazione e successo nel mondo letterario della penisola.

1.3 L'oblio dopo la morte

Rileggendo l'articolo pubblicato da Mario Agliati sulla «Rivista di Lugano» del 21 giugno 1973 sembra di cogliere già il senso di un abbandono. «Pochi i convenuti», scrive, al funerale luganese di Chiesa, che anticipava la cerimonia ufficiale nel Cimitero di Sagno. Poi Agliati prosegue:

Un conoscente ci aveva telefonato da lontano. "Gli faranno i funerali di Stato?" Evidentemente non conosceva Chiesa, o non aveva capito nulla di lui. Ci vien a mente Vittorio Alfieri "Tomba fregiar d'uom che ebbe regno - vuolsi, e por gemme ove disdice alloro". Ma non è nemmeno questo il caso. I funerali semplicissimi di Francesco Chiesa nel suo villaggio non hanno voluto aver nessun movente polemico; e non gemme certo ma nemmeno alloro, sempreverde a cui Francesco Chiesa certo non pensava, e che forse nemmeno poteva amare. L'epilogo terreno è stato consono alla vita e costituisce insomma una estrema lezione. (pp. 1-2).

Da vero *gentleman* Agliati sembra astenersi qui da ogni giudizio, ma una sorta di amarezza di fondo traspare. Per un uomo che aveva avuto un'importanza così grande nel cantone Ticino l'assenza dei funerali di Stato sembra segno di una precisa scelta politica. Del resto Chiesa stesso l'aveva annotato in uno dei suoi ultimi scritti: il grosso problema di una vecchiaia protratta così a lungo è quello di far perdere a una persona ogni collegamento con l'epoca in cui si è affermata e alla quale ha dato il meglio delle proprie forze. Nel 1969, in occasione della riedizione dei *Racconti del mio orto*, Chiesa scriveva a Scanziani, il quale gli chiedeva se potesse fornirgli qualche testo critico pubblicato di recente in merito ai suoi lavori:

Un'altra cosa mi duole di non potere: favorirle un elenco di critici italiani e svizzeri che si interessano alla mia opera. Ce n'è? Un tempo sì: Pancrazi, Cecchi, Momigliano, Benco. Anche, benché non fossero determinatamente critici, Borgese, Ojetti, Bontempelli... ma son tutti morti. Tra gli svizzeri, Ziegler, vivo ancora, lui. E tra gli italiani vivi, il buon Tecchi, Prezzolini, Falqui... Vede in che stato d'isolamento son venuto a trovarmi: colpa di chi campa troppo a lungo»¹.

Sopravvissuto a sé stesso, Chiesa era rimasto isolato dal mondo culturale e pochi intellettuali condividevano e potevano condividere il suo punto di vista sulle cose e la società, pochi avendo vissuto la storia sociale in cui era maturato il suo pensiero. Il Ticino era proiettato verso uno sviluppo culturale in cui l'opera di Chiesa era vista come

1 Pp. 276-78, *Racconti del mio orto*, Elvetica, Chiasso, 1969.

figlia di un'epoca dimenticata, da dimenticare. Le parole di Adriano Soldini, un po' formali e cariche di una carica profetica smentita dai fatti, hanno un sapore molto chiaro del sentimento misto di timore reverenziale e quasi di fastidio:

Que signifie donc cette active présence de Chiesa et de sa vive clairesse? Pour nous, certes, elle est un avertissement. Une si longue vie d'écrivain, d'homme de lettres, d'homme présent à chaque moment et à chaque événement de la vie publique, signifie quelque chose pour le pays. Ce sont justement de telles présences qui donnent une idée de la continuité et de la valeur d'une tradition civilisée, qui permettent de faire le compte de constantes historiques d'un peuple, réunies et revécues en un moment particulier de l'histoire. (*La présence de F. Chiesa*, in *Le Tessin des Tessinois*, 1961, p. 116).

E del resto, il carattere stesso di Chiesa può aver lavorato per produrre una quasi spontanea emarginazione dello scrittore. Già nel 1927 Tarabori annotava¹: «Il fatto di vivere appartato, lontano da ogni chiesuola o conventicola letteraria e lo stesso temperamento aristocratico e schivo dell'artista non devono aver nuociuto alla fama del Chiesa, se pure hanno ritardato il riconoscimento pieno e definitivo». Si era allora nel pieno della gloria dell'autore: aveva pubblicato da poco *Tempo di marzo*².

1 *Francesco Chiesa nel suo trigesimo anno di insegnamento*, Grassi, Lugano, 1927, p.127.

2 Irene Botta, nell'introduzione all'Edizione critica di *Calliope*, Bellinzona, 2009, sintetizza molto bene i motivi della progressiva esclusione della figura di Chiesa dalla dinamica sociale e culturale del Ticino: «l'incessante mutare dello spirito dei tempi, unitamente all'eccezionale longevità dell'uomo, fecero sì che che la tenace sua presenza di scrittore, di alacre organizzatore di cultura e letterato civilmente impegnato finisse per essere sempre più recepita dalle nuove generazioni come ingombrante traghettatrice di logore tradizioni conservative. L'insofferenza nei suoi confronti s'acui soprattutto nel decennio che corre fra gli anni '40 e '50 del Novecento, quando in Ticino fiorirono poeti e narratori educati a nuovi valori e di differente temperamento (fra i nomi più noti spiccano quelli di Felice Filippini, Giorgio Orelli e Plinio Martini), la più parte dei quali si raccoglieva attorno a intellettuali «militanti» quali Giovan Battista Angioletti e Gianfranco Contini, sentiti come fecondi promotori e fervidi sostenitori di nuove idee e iniziative, letterarie e civili» (p.XLII).

2. Riassunto delle acquisizioni critiche su Chiesa narratore allo stato attuale della ricerca

2.1. Chiesa sotto la lente

L'opinione generale della critica, espressa anche in tempi relativamente recenti³ è che Chiesa abbia dato prova delle sue migliori doti letterarie nelle vesti di poeta:

Francesco Chiesa è stato, forse, ed è la mente più raziocinativa e più serrata della poesia italiana del sec. XX. [...] Per le ragioni ora dette, la poesia dev'essere con assoluta certezza la parte più schietta e durevole dell'opera di Francesco Chiesa, non offrendo al poeta lo strumento della scrittura prosastica una altrettanto piena possibilità di attuazione dei temi e dei motivi fondamentali della sua ispirazione. Chi osservi anche le prose migliori, i romanzi *Tempo di Marzo* (1925), *Villadorna* (1928), e *Santa Amarillde* (1938) oppure *I racconti del mio orto* (1929), e ne confronti pagine e momenti con altri delle opere in versi, resta colpito dal meno che vi avverte rispetto a queste ultime. [...] Alla sua prosa non si può non assegnare la parte più modesta, di contrappunto, se non di rieccheggiamiento, della poesia. (Mario Muner, prefazione a: A. R. Chrisold, *Il secolo di F. Chiesa*, Cremona, 1972).

Sentiamo cosa pensa Chiesa stesso di queste opinioni, che gli vengono sottoposte da Amerio nel colloquio del 27 ottobre del 1972 (p. 200):

Interrogato, Chiesa mi risponde che anche a lui pare che la sua produzione poetica primeggi sulla prosastica: certo egli vi attese con più viva e perseverante passione e questa passione era irritata in lui dalla difficoltà dell'opera.

Nonostante la grande reputazione attribuita al suo lavoro poetico, la bibliografia critica sull'opera in versi dello scrittore di Sagno non è certo sterminata: ancor meno battuta però l'analisi letteraria di romanzi e racconti. Prima di affrontare il lavoro di analisi vera e propria, vale la pena di riassumere cronologicamente le voci e i contributi più importanti in questo ambito, in modo da indicare alcuni temi e opinioni ricorrenti.

2.1.1. Un'antologia critica celebrativa

Il contributo critico più articolato dedicato all'opera di Chiesa, una sorta di antologia critica d'occasione che ne ha tracciato un bilancio sulla prima parte della

3 Si veda Giovanni Orelli, *La Svizzera italiana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*. Torino, Einaudi, 1983, p. 902: «Quanto alla poesia, dove il Chiesa dà il meglio di sé...». Di recente, Giorgio Orelli ha scritto: «Quanto al poeta in versi, va detto che i *Sonetti di San Silvestro*, scritti a cent'anni sono tutt'altro che trascurabili». Da *Quasi un abbecedario*, a cura di Yari Bernasconi, in «Viceversa letteratura», n.5, 2011.

carriera, si legge nel volume celebrativo *Francesco Chiesa. Nel suo trigesimo anno di insegnamento*¹. Oltre ad una serie di saggi, vi si trovano raccolte le critiche più eminenti pubblicate sulla stampa italiana e elvetica². Il libro è per molti versi un po' singolare: pare un po' strano festeggiare i 30 anni di insegnamento con un volume che celebra lo scrittore e non il docente, quasi a voler individuare solo nella sua figura di letterato il merito del suo operato. Spiccano comunque in questo libro una serie di opinioni le quali, al di là del carattere encomiastico della pubblicazione che ne ipotizza fortemente il valore critico, meritano di essere registrate. Siamo nel 1927, quindi due anni dopo l'uscita di *Tempo di marzo*. L'opinione critica di tutti gli interventi è naturalmente positiva. Fernando Palazzi parla di un Chiesa ottimista: «i suoi personaggi sono in fondo brava gente, egli è sempre pronto a scusarli» (p. 28). L'affermazione è importante e andrebbe verificata: Chiesa è qui trasformato in modo un po' superficiale nel Rousseau della *Nouvelle Héloïse*, cantare le lodi della vita naturale e delle qualità positive della popolazione alpestre. Non è esattamente così. Per converso, secondo un pregiudizio critico che verrà ripreso spesso in seguito, lo scrittore mostrerebbe dei limiti nella sua capacità di descrizione: «Il Chiesa conosce poco gli uomini, così solitario com'è» (p. 37). Il critico si profonde comunque in grandi lodi per il tono calmo e riflessivo di *Tempo di Marzo*, diverso dalla vivacità dei racconti, come se l'autore avesse calmato la rabbia nata dalla critica sociale e si fosse sottomesso alla realtà. Il romanzo viene visto come la storia di un fanciullo che arriva «a costruirsi la coscienza del bene e del male», ma in questa sua lettura Palazzi cade in una contraddizione implicita: loda infatti i ritratti e i caratteri, scritti «con acume», mentre in precedenza dava lo scrittore per incapace di disegnare personaggi realistici. (pp. 42-44). Janner, dal canto suo (il suo contributo si intitola *Da «Istorie e favole» a «Tempo di marzo»*, p. 53), analizza la parabola della prosa chiesiana, dai primi racconti in cui l'autore usa tecniche e ispirazioni decadentiste, alla felice scoperta del registro popolare che lo porta a *Racconti puerili* e a *Tempo di marzo*. Ritiene il testo del romanzo un bell'esempio di tradizione ironica lombarda, sulla

-
- 1 Grassi, Lugano, 1927, a cura di Augusto Ugo Tarabori. Il libro è costituito da 11 saggi celebrativi, di cui 9 su vari aspetti dell'opera letteraria di Chiesa (affidati a G. A. Borgese, Valerio Abbondio, Fernando Palazzi, Arminio Janner, Giuseppe Zoppi, Henri de Ziegler, Peppo Lepori, Fritz Enderlin, Heinrich Federer) e da due testi (Giuseppe Motta e Guido Villa) sulla sua influenza morale e l'opera d'educatore. In fondo al volume una cospicua sezione di recensioni e commenti ai suoi libri (ben 70 pagine, su 200), curata da Tarabori.
 - 2 Da segnalare la paradossale affermazione di chi ha curato l'antologia, che scrive: «Chi legge i giudizi sull'opera del Chiesa anche solo nella breve scelta che ne abbiamo fatto per questo volume, sentirà cadere ogni diffidenza e malumore verso la critica letteraria» (Tarabori, p. 127). Malumore e diffidenza, contro la critica letteraria: ma da chi, e per cosa? Si tratta già di un precoce rimprovero al disinteresse del mondo letterario verso l'opera di Chiesa?

scia di Dossi, Manzoni, De Marchi ma anche di Pirandello e Panzini. In particolare trova magistrale la capacità di descrivere i personaggi, perché «tutti son disegnati con arte sopraffina», come se si trattasse di «ritratti morali» (ivi, p. 64). Giuseppe Zoppi, nel suo intervento (*Il Ticino nell'opera di F.C.* p. 75) loda la qualità svizzera, cioè «morale», della letteratura di Chiesa. «Qui siamo in casa nostra, in mezzo ai verdi prati, fra cose semplici e serene». Molto interessante poi un'osservazione in cui egli riprende un'opinione polemica di lettori che giudicano antipatici i personaggi di *Tempo di marzo* (ivi, p. 76). Zoppi è l'unico a trasmetterci una reazione critica sorta nell'«orizzonte» di ricezione di *Tempo di marzo*. Se qualcuno si è sentito offeso da certe rappresentazioni, questo è un buon punto di partenza per tentare una chiave di lettura diversa da quella idilliaca e popolaristica normalmente riservata a *Tempo di marzo*: che Chiesa sia stato così bravo come ritrattista, da far arrabbiare qualcuno come ai tempi delle *Lettere iperboliche*? Zoppi, comunque, si avventura in un tentativo di recupero, sostenendo che Chiesa ritrarrebbe la realtà distorcendola ma poi, grazie alla magia artistica, questa restituzione finisce per «somigliare alla realtà» e diventare «verità convincente» (ivi, p. 75): un'elucubrazione davvero acrobatica. Interessante anche l'opinione di Henri de Ziegler (*Le sentiment de la nature dans l'oeuvre de F. Chiesa*, p. 83), che Chiesa apprezzerà a lungo come uno dei suoi critici migliori: lo studioso svizzero sostiene la tesi di un Chiesa grande psicologo, capace cioè di una penetrazione introspettiva notevole. Vale la pena di sottolineare che egli si pone, e questo è significativo, su un piano evidentemente diverso da coloro che reputano Chiesa poco dotato nella creazione dei suoi personaggi.

2.1.2. Janner: la debolezza dello psicologo

Arminio Janner, nel testo fondamentale della tradizione critica alla prosa di Chiesa, il capitolo dedicato allo scrittore di Sagno nell'antologia *Scrittori della Svizzera italiana* (Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1936) esprime un altro giudizio molto diffuso, ovvero che, tanto per la lirica quanto per la prosa, Chiesa sia passato da una letteratura astrusa e difficile a una narrazione semplice, immediata, contemplativa. Per quanto riguarda la prosa, Janner ritiene che le prime prove di Chiesa fossero negative perché l'autore non sapeva descrivere psicologicamente i suoi personaggi. L'ipotesi è che Chiesa sappia ritrarre bene solo cose che ha personalmente vissuto (p. 349), tracciando quindi un filo diretto tra esperienza biografica di Chiesa e suo ruolo di autore letterario. Il critico trova più riusciti i *Racconti Puerili* che *Tempo di Marzo*, del quale, pure se alcune pagine mostrano senso dell'umorismo, la scena finale gli sembra di

«men salda e approfondita realtà psicologica». Per lui, addirittura, non sarebbe un romanzo, perché manca «descrizione d'ambiente con conflitto di caratteri» (p. 354). Per quello che riguarda *Villadorna*, Janner torna di nuovo all'ipotesi che Chiesa non sappia descrivere i caratteri dei personaggi che non ha conosciuto dal vero, e questo riguarderebbe in particolare l'ambito delle passioni amorose. Chiesa, insomma, non saprebbe uscire da sé e costruirebbe personaggi che sarebbero tutt'al più delle approssimazioni (p. 357). L'affermazione, molto decisa e importante, diventerà in seguito un *cliché* critico ricorrente. Il pregiudizio relativo all'incapacità di descrivere in modo credibile i personaggi (per poca conoscenza delle passioni) e alla loro scarsa vitalità tocca del resto, nelle pagine di Janner, anche i racconti di *Compagni di Viaggio* (p. 363). Siamo pertanto di fronte ad un contributo critico fondamentale, di uno studioso che per primo, senza eccessiva indulgenza rispetto alla figura politica di Chiesa e con una certa libertà intellettuale, accenna chiaramente a una non felice riuscita letteraria delle opere del nostro autore.

2.1.3. L'«intenzione lirica» di Rödel

Un altro contributo critico molto importante sulla prosa di Chiesa è contenuto in un saggio di Reto Rödel, in uno studio dedicato originariamente alla lirica di Chiesa¹. Anche Rödel rivendica la priorità delle qualità letterarie del Chiesa lirico, ma nel 1946 lo fa ormai rispetto a una pubblica opinione che, grazie al successo di *Tempo di marzo* e *Racconti del mio orto* (se non di *Villadorna* e *Sant'Amarillide*), ritiene Chiesa anche un capace prosatore. L'ipotesi di Rödel è interessante, perché egli crede che l'attitudine di "Chiesa poeta" sia attiva anche in "Chiesa prosatore" e quindi giustifica una certa indeterminatezza delle prose come conseguenza di un atteggiamento lirico del romanziere. L'ipotesi è molto originale, ma viene spiegata in modo un po' criptico, con enunciati che indicano vagamente come Chiesa tenda ad «evitare i limiti troppo chiusi, procedere verso un albeggiare di cose note». Ciò libererebbe il campo dall'ipotesi dell'autobiografismo a favore di una presenza di elementi fantastici, narrati però con «schiettezza illuminatrice» (una formula critica non molto chiara...). D'altra parte è pur vero, secondo Rödel, che il narratore «si compiace spesso di lusingare» le manie e i difettucci dei suoi personaggi. *Sant'Amarillide*, comunque, è indicata da Rödel come narrazione che conduce al rasserenamento, secondo un atteggiamento tipico del Chiesa lirico. Per il critico, Chiesa infatti sarebbe «rasserenato, e quindi poeta»:

1 *Nota sulla poesia di F.C.*, in *Con noi e i nostri classici*, Bellinzona, Istituto Editoriale ticinese, 1946.

abbastanza complicato comprendere cosa intenda con ciò. Ma del resto il suo contributo critico usa spesso un tono “criptico”¹ in cui si vengono a toccare però temi molto interessanti e pertinenti alla qualità specifica della prosa di Chiesa. Si mette innanzitutto in luce il valore simbolico e poetico di ciò che è narrato, a discapito del realismo. Come se cercasse di tenere a bada gli aspetti sociologici e reali, perché i personaggi sono troppo pieni di difetti umani, Rödel punta su una lettura lirica di quei testi, su un apertura del loro significato verso l'incertezza. Il suo atteggiamento, in realtà, ci ispira il sospetto che in lui agisca un desiderio diplomatico di evitare un giudizio più drastico, e magari negativo.

2.1.4. Quasi un contributo autocritico: *I Colloqui con Bianconi*

Sempre procedendo in ordine cronologico, un'importante antologia della critica, a cura dell'autore stesso, è inclusa nel volume dei *Colloqui* tra Piero Bianconi e Francesco Chiesa (Bellinzona, Grassi, 1956). È curioso notare come questo volume, nato come trascrizione di una serie di dialoghi registrati per la Radio della Svizzera italiana, si concluda con un'ampia silloge di pareri critici sull'opera di Francesco Chiesa. Il capitolo che li contiene si intitola *Lettere indirizzate a Francesco Chiesa* e non se ne capisce la funzione se non in prospettiva di un “contributo alla critica di sé stesso” da lui promosso. Lo scrittore fornisce infatti a Bianconi il materiale, scegliendolo dal proprio archivio personale, e i testi presentati toccano alcuni momenti cardine della sua carriera, dall'epoca della *Cattedrale* a quella di *Tempo di Marzo*, fino a *Sant' Amarillide*. Sembra che a Chiesa interessi soprattutto mostrare la qualità e la fama dei suoi corrispondenti: da Pancrazi a Borgese, da Panzini a Gozzano, a Chiarini, Ojetti, Ada Negri, Prezzolini, Momigliano. Si potrebbe quasi dire che in questo libro, in cui Chiesa cerca di presentarci la vulgata della propria esperienza umana e culturale, egli voglia inserire anche una “vulgata critica”, continuando in un certo senso il lavoro contenuto nel volume pubblicato per il trentesimo del suo insegnamento. Va detto che questi pareri critici andranno “presi con le molle”, dato che, trattandosi di elementi di un epistolario privato, la loro rilevanza scientifica risulta spesso offuscata dal formalismo dell'occasione (non a caso si tratta quasi soltanto di apprezzamenti positivi). Da notare è poi che Chiesa abbia scelto di inserire qui numerose attestazioni di apprezzamento

1 Eccone un esempio: «Sono forse le pagine migliori, le pagine delle cose apparentemente più svagate e in realtà più assortite, le pagine in cui il Chiesa se amò accogliere spunti che come tali potevano essere di tutti, in esse seppe riversare sé stesso così cordialmente che lo scritto acquistò una mirabile espansione, un giusto sfondo di cielo, un'effettiva profondità di terra» (p. 244).

per *Sant'Amarillide*, il meno celebrato dei suoi romanzi, quasi cogliendo l'occasione per mostrare come il libro fosse stato apprezzato dagli stessi Momigliano, Baldini, Pancrazi.

2.1.5. Il convegno del 1971, summa della critica accademica

«Un anno di adulazione vuol dire spesso un secolo di dimenticanze» scriveva Chiesa in «Pagine libere», il 15 marzo del 1908¹, in un articolo che dava conto della morte di Edmondo De Amicis: un'osservazione in qualche modo profetica... Il simposio organizzato alla biblioteca di Lugano dal 10 al 13 giugno 1971, i cui atti furono raccolti in volume nel 1975, dovette essere un'occasione piuttosto bizzarra di incontro tra studiosi e scrittori, e fu certamente il culmine di un anno di fermento per il nostro cantone. Ci si chiedeva come commemorare degnamente l'anniversario secolare di Chiesa ed ecco concretizzarsi l'idea di un simposio celebrativo. Va ricordato innanzitutto che Chiesa, per motivi di salute e di età, prese parte solo in misura minima alle giornate di studio (ce lo ha confermato in una conversazione privata Giovanni Orelli). Combinazione vuole però che, grazie al già citato volume di Amerio, ci sia rimasta una registrazione “fuori dalla porta” della sua opinione in merito all'evento. Per ciò che riguarda la sostanza del discorso tenuto in quei giorni, si nota nei relatori una certa freddezza, se non addirittura imbarazzo, nei confronti nel tema trattato. Già la denominazione delle giornate di lavoro, *Le quattro letterature della Svizzera nel secolo di Chiesa*, nella sua ampiezza, pare assolutamente pretestuosa. Se di Chiesa infatti si parlò molto, molto meno invece si discusse delle quattro letterature elvetiche. Per ciò che riguarda poi il contenuto dei vari interventi critici, l'impressione generale è che tutti abbiano affrontato il discorso su Chiesa attenendosi ai modi più rispettosi e urbani, peccando forse di superficialità.² Si parlò molto della storia della critica, della appartenenza della scrittura chiesiana all'area lombarda, dei collegamenti fra il Chiesa e il Manzoni, ma nessuno sottopose però l'opera di Chiesa ad un'analisi letteraria in senso stretto. Nell'uniformità di fondo degli interventi ci sembrano però da ricordare alcuni elementi. Nonostante la vaghezza, quasi la distrazione, con cui affronta il tema affidatogli, Mario Soldati³ mise l'accento sugli aspetti morali e religiosi delle pagine di Chiesa. Lo scrittore-critico parlò di uno stile in

1 Barbara Manzoni in *Letteratura e cultura nella rivista «Pagine Libere»*, Tesi sostenuta all'Università di Milano, 2004, p. 375.

2 Vedi gli interventi di Chiara e di Soldati, così sintetici e stringati, generici e d'occasione da risultare persino un po' imbarazzanti. In due conversazioni private avute sia con Mario Agliati, sia con Giovanni Orelli, i quali quel giorno facevano parte dell'uditorio, mi è stato confermata la loro unanime impressione che i due scrittori italiani conoscessero poco l'opera di Chiesa e che il loro discorso critico risultasse per questo poco sostanziale.

3 Il suo contributo si intitola *Scrittore d'un particolare realismo*, p. 146.

cui vive un realismo magico, «una fusione di realismo e misticismo, così poco italiana» (p. 148). Il suo discorso muoveva da un'intuizione tanto suggestiva, geniale, quanto forse un po' forzata, superficiale, in cui paragonava Joyce a Chiesa. Il primo, nel rapporto tra la letteratura irlandese e quella inglese, starebbe al secondo, nel rapporto tra letteratura ticinese e quella italiana. Il confronto si stabilisce sul contributo di alterità («Il Ticino è un altro mondo», dirà Soldati, rispondendo a un'obiezione di Giovanni Orelli)¹ che il cantone svizzero italiano offre alla realtà culturale italiana. Secondo Soldati è singolare da un lato l'importanza che rivestono i fondali paesaggistici all'interno della narrazione, per lui paragonabili al ruolo dei personaggi stessi. D'altro canto nota in Chiesa l'utilizzazione di contenuti poco frequenti nella letteratura italiana, piuttosto "nordici", che Soldati enumera: «realismo magico, mistico, gotico, svizzero, nordico, protestante»². Nella generale impressione di superficialità del suo intervento, Soldati sembra comunque aver toccato un punto molto calzante proprio con l'ultimo aggettivo. La preoccupazione morale, non collegata direttamente ai precetti religiosi cattolici ma piuttosto al senso di responsabilità individuale, sarà, come vedremo nella sezione della nostra analisi, un elemento fondamentale dei romanzi chiesiani.

Carlo Bo, nel suo intervento al congresso (*Poeta non databile, poeta della natura*, p. 151), è sembrato invece forzare un'etichetta critica su Chiesa, senza tuttavia conoscerlo a fondo. Ha affermato ad esempio che «nei libri di Chiesa l'unico personaggio, l'unica protagonista è la natura, non ci sono uomini. O se uomini ci sono si fermano all'adolescenza» (p. 151). O ancora: «Nel mondo di Chiesa non c'è posto per Dio, per il dio cristiano, per il dio delle passioni, per il dio del tumulto interiore». In questo il suo giudizio è molto simile a quello di Soldati. Bo vede Chiesa come un difensore della tradizione, difensore di uno stato di immobilità. Incomprendibilmente a Bo sfugge quella preoccupazione etica, quell'atteggiamento didattico e moralista che sono il tratto fondamentale delle prose chiesiane. La chiave di lettura più produttiva e significativa dei tre romanzi dello scrittore ticinese sta, in realtà, proprio nella messa in rilievo dei "discorsi" morali in conflitto tra le varie figure attoriali. Ma Bo non sembra essersi addentrato troppo nei testi di Chiesa. Lo ritiene «lo scrittore più antiromantico e più diffidente delle reazioni e degli abbandoni del romanticismo. È impossibile giudicare Chiesa con i puri strumenti letterari, non possiamo collegarlo né a un periodo della letteratura italiana oppure del Canton Ticino o della Svizzera» (p. 153). E relegandolo ai margini della letteratura italiana, in qualche modo svisce il valore assoluto della sua produzione letteraria.

Un intervento attualissimo, e capace di aprire una riflessione critica ancora di

1 A p.154.

2 A p.149.

attualità, è quello di Giovanni Orelli, che prende parte alla discussione come membro del pubblico. Egli chiede proprio a Bo perché l'opera di Chiesa non possa essere sottoposta a un'indagine svolta con mezzi critici precisi (torneremo sulla sua obiezione, utilissima, nel momento della nostra analisi a *Tempo di marzo*). D'altro canto, Orelli si chiede perché uno scrittore ticinese dovrebbe guardare a Chiesa e non invece alla realtà letteraria italiana in senso più ampio per ricercare un modello da imitare (p. 154).

Altra opinione interessante, in chiave di lettura psicanalitica, è stata poi quella di Giuseppe Curonici: secondo lui Chiesa non sarebbe uno scrittore che «smuove le coscienze» (p. 155), non metterebbe in difficoltà il lettore. Per Curonici, inoltre, Chiesa non avrebbe ritratto gli avvenimenti importanti per l'umanità di inizio '900, ma avrebbe prodotti testi avulsi dal contesto storico. I personaggi di Chiesa, dice Curonici, sono ragazzi in età puberale, colti nel periodo della latenza psicosessuale, in cui soffrono di mancanza di libido, secondo la teoria freudiana: per lo studioso, «Chiesa sceglie i suoi personaggi principali proprio nel momento in cui le passioni sono velate e la persona si presenta nella minore complessità. Questa latenza psicosessuale si accompagna a ciò che abbiamo visto come latenza storico-civile» (p. 155). Come osserveremo più avanti, il giudizio di Curonici è in qualche modo ingeneroso: lo scrittore di Sagno, perlomeno nei suoi romanzi, ha cercato di proporre una riflessione critica, di toccare temi e argomenti problematici (sia storici che psicologici) legati al mondo in cui viveva. Non è stata soltanto colpa sua se queste allusioni non sono state colte, e se ci si è accontentati di considerare Chiesa un narratore di «storie amene». Il tema civile, poi, viene posto da ognuno dei romanzi di Chiesa, anche se con una prospettiva molto particolare; i riferimenti all'attualità esistono anche se vanno decodificati, e offrono spunti di riflessione molto interessanti. Per quello che riguarda il suo contributo psicoanalitico all'interpretazione di Chiesa, Curonici si riferisce probabilmente ai soli *Racconti puerili*: il protagonista di *Tempo di Marzo*, infatti, viene ritratto proprio nel passaggio dalla fase di latenza a quella genitale, che si produce al momento della pubertà¹: Nino all'inizio della narrazione ha già 12 anni. Il contesto psicologico di *Tempo*

1 Inevitabile il rimando ai *Tre saggi sulla teoria sessuale* di Freud, con particolare riferimento ai capitoli *La sessualità infantile* e *Le trasformazioni della pubertà*. Il libro è stato pubblicato la prima volta nel 1905 e regolarmente rivisto e aggiornato fino al 1924: è sicuramente un testo chiave per la psicologia del 900. Per una trattazione più moderna dell'argomento si veda Alessandra Lemma, *Sotto la pelle. Psicoanalisi delle modificazioni corporee*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011: «Durante gli anni della latenza, il bambino sviluppa un crescente senso di controllo sul suo corpo. Alla pubertà, la predicibilità e l'esperienza (illusoria) di controllo cambiano – alcuni giovani possono avvertirlo giorno per giorno. L'avvento della pubertà, con i suoi macroscopici cambiamenti fisici, necessita dell'integrazione di impulsi sessuali e aggressivi del corpo postpuberale nell'immaginario corporeo, e dunque nella rappresentazione del sé», p. 86.

di marzo, è dunque collegato al superamento della fase di latenza e al disturbo provocato nel protagonista dal violento impatto con la pubertà.

In conclusione, è significativo notare come i contributi critici più ricchi, più fecondi di possibili sviluppi dialettici siano, ai nostri occhi, quelli registrati negli interventi del pubblico (Orelli, Filippini e altri), che non a caso era composto dalla generazione dei migliori intellettuali ticinesi post-chiesiani. C'è da chiedersi se, per rimanere in una suggestione psicanalitica, anche loro non abbiano agito freudianamente, intervenendo criticamente contro il loro «padre», ridimensionando duramente la sua importanza, piuttosto che approfondire, con maturo distacco, il significato della sua eredità.

2.1.6. I giovani ticinesi: Guido Calgari

Il periodo d'oro della critica chiesiana, mi si passi l'espressione, si colloca a cavallo tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70. «Vicine» al centenario di Chiesa, le analisi provengono proprio dall'ambiente di studio ticinese. Primo in ordine di tempo è Guido Calgari, che dedica a Chiesa un ampio capitolo all'interno del volume *Le quattro letterature della Svizzera* (Firenze, Sansoni, 1968). Il suo giudizio è molto articolato e apparentemente libero da eccessiva reverenza per lo scrittore. Anzi, l'uomo Chiesa è preso di mira in modo abbastanza duro («professore esigente e molte volte spietato», p. 317; «lezioni che spesso erano per la scolaresca occasione di dolore e umiliazione», p. 325 ¹), ma la sua figura di «padre della lingua nostra» è molto rispettata. Il giudizio negativo di Calgari si volge poi a mettere in discussione le capacità di osservazione psicologiche di Chiesa, che renderebbero i suoi personaggi poco convincenti. Calgari si appoggia sulle opinioni analoghe espresse da Palazzi («scarso conoscitore degli uomini, solitario com'è conosce poco gli uomini e non si fida della propria osservazione del mondo reale: sceglie perciò eroi immaginari e lontani che può forgiare a suo talento e nei quali può liberamente purificare ciò che di contingente e di effimero, di squallido e di brutto c'è nel particolare, per elevare ogni personaggio all'altezza idealistica di un tipo astratto», p. 322), da Janner («deve dar vita e realtà a caratteri diversi dal suo, deve sforzarsi a uscir da sé; a ciò gli mancano le necessarie facoltà. Perciò non ha la vera stoffa del romanziere», p. 322) e su queste basi esprime la convinzione che Chiesa non sia capace di ritrarre in modo efficace gli uomini perché la sua natura solitaria e schiva gli impedirebbe di conoscerli davvero. L'unica eccezione è per la dimensione degli affetti personali famigliari che lo circondano. Per il resto, «Gli è impossibile uscire da sé, trasmutarsi interamente negli altri, nei suoi personaggi i quali, per loro natura e le loro

1 E qui si accorda con Agliati, in *Luce sul cammino della sua gente*: «docente severo fino a rasentare a momenti un'apparente durezza», p. 9.

singole esperienze hanno mentalità e reazioni diversissime», così che la sua arte finisce quindi per essere necessariamente lirica e personale e ciò spiega sia la sua predilezione per i versi, sia il carattere lirico dei suoi racconti (p. 322). L'incapacità del narratore si dimostrerebbe in particolare nelle scene d'amore, dove «egli è sempre schematico e letterario» (*ibidem*). Per spiegare la metamorfosi stilistica di Chiesa dalle prime prose visionarie e gotiche ai *Racconti puerili*, Calgari chiama in causa il cambiamento del clima culturale che è seguito alla prima guerra e che ha rimesso al centro dell'interesse le realtà più semplici della vita. La "sliricizzazione" di Chiesa¹ si compirebbe dunque sull'esempio di Panzini e di Pirandello, e su ispirazione della «Voce» (come Chiesa stesso aveva confidato a Bianconi nei loro *Colloqui*). Lodando questa fase dell'arte di Chiesa, Calgari la giustifica con l'ipotesi che sia più facile per l'autore ticinese ritrarre un mondo di cui ha fatto esperienza. Valutato favorevolmente anche l'atteggiamento del narratore che cerca di immedesimarsi con un fanciullo, riproducendone i punti di vista. Ciò permetterebbe alla narrazione di assumere un tono morale leggero e positivo, con improvvise punte di umorismo. Caratteristica della prosa di Chiesa sarebbe poi l'attenzione alla natura vegetale, ma «il Guazzabuglio del cuore umano è altra cosa della vita della natura, squadernata sotto i nostri occhi, e nella conoscenza degli uomini il Chiesa non è egualmente fortunato; lo psicologo è rimasto indietro rispetto al naturalista» (ivi, pp. 338-39). Calgari torna poi a criticare l'incapacità di Chiesa di dipingere i personaggi:

I confini dei caratteri sono più spesso costruiti letterariamente che patiti e sentiti nel loro intimo travaglio. È il limite del Chiesa narratore, un limite che si rivela più mortificante ancora quando si tratti di far vivere figure femminili; di fronte alla donna, che è anche passione e sensualità, lo scrittore resta perplesso, confuso, inibito da una visione letteraria che è ideale ed astratta. (Ivi, p. 339).

Su questo punto la verve critica di Calgari si scatena e il professore demolisce la prosa di Chiesa e, in particolare, i romanzi *Villadorna* e *Sant'Amarillide*:

Quando deve immaginare caratteri diversi dal suo, deve muovere passioni che non gli son proprie, deve cioè uscire dalla sua umanità per crearne una diversa - com'è appunto il caso del romanziere - la sua fantasia creatrice non lo seconda più. Degli uomini lo scrittore ha una visione intellettualistica e libresca, più che un'esperienza personale e diretta; non facile quindi comprendere (si vuol usare qui il verbo secondo la sua etimologia) le loro passioni, buone o tristi che siano. Da questa difficoltà, l'incertezza delle figure centrali dei romanzi, quel loro agire slegato, talora contraddittorio, spesso incoerente rispetto al carattere che lo scrittore gli aveva attribuito². Da

1 Se ne è occupato con attenzione Bonalumi, *Il pane fatto in casa*, p. 38.

2 Questo è un punto importante: a Calgari sfugge la possibilità che Chiesa volesse proprio così i suoi personaggi...

questa difficoltà, ancora, il ripiegare frequente su posizioni che non sono più narrative, ma filosofiche, moralistiche e qualche volta la troppo insistita compiacenza nelle divagazioni tra i regni della natura.(pp. 339-40).

Il giudizio del critico ticinese è qui veramente duro e però anche, a tratti, confuso. Se infatti si nega a Chiesa, per un suo problema psicologico personale, la capacità di saper vedere e disegnare i personaggi, non si capisce perché invece siano lodate le descrizioni da lui fatte in prospettiva infantile: o uno scrittore è in grado di descrivere l'interiorità dei personaggi, o non lo è... Del resto, come vedremo in seguito, è impossibile dire che i personaggi di *Santa Amarillide* o di *Villadorna* siano mal disegnati, anzi. È però relativamente difficile comprendere il loro ruolo, la loro funzione, all'interno della narrazione. Ma questo è un altro discorso.

2.1.7. I giovani ticinesi 2: Pio Fontana

Lo studioso di Mendrisio analizza con grande acume il contributo di Chiesa, inserendolo in una corrente letteraria regionalista italiana che deriva direttamente dalle esperienze veriste. Secondo Fontana il regionalismo, espresso in Lombardia dai lavori di Lucini, Linati e Gadda, attiva delle propaggini ticinesi e, per la prima volta nel 900, ci permette di far parte di un fenomeno culturale di dimensione "italiana". I sentimenti di vicinanza, attraverso l'esperienza postrisorgimentale tra Ticino e Italia sono del resto molto forti. Fontana spiega in particolare il mutamento stilistico che porta all'uso del registro popolaresco con un momento di crisi nella visione letteraria di Chiesa avvenuto nel dopoguerra, un periodo in cui è forte il distacco tra il Ticino e l'Italia. Se prima e durante la guerra Chiesa si era speso molto per difendere l'italianità del Ticino, con l'avvento del fascismo è costretto ad assumere una distanza politica che ha quasi del paradossale. La sua posizione – difendere l'italianità per sostenere l'ideale elvetico – è infatti difficilmente comprensibile. In questo periodo, dunque, avverrebbe un distacco dalla matrice culturale viva della scrittura italiana e, quindi, un ritorno alla tradizione più schiettamente lombarda e manzoniana. Da ciò gli deriverebbe l'etichetta di scrittore «cristallizzato», che rifugge la modernità e lo sperimentalismo, che corrisponderebbe anche ad una sorta di «svolta morale e civile» di Chiesa che sembra, con i *Racconti Puerili* rifuggire il culturalismo delle prime prove e perseguire invece un buon senso popolare, campagnolo. In questo tentativo, secondo Fontana, Chiesa riesce a superare i limiti del bozzettistico per operare un'analisi psicologica dell'età fanciullesca e dell'adolescenza «non approfondite analiticamente ma rivissute nella grazia e nella caducità» (p. 43). Per ciò che riguarda *Tempo di marzo* il critico lo ritiene una sorta di favola per ragazzi e giustifica il suo giudizio, in modo un po' superficiale, osservando il successo che ha avuto come libro scolastico. A proposito di *Villadorna* invece, Fontana

sottolinea le ascendenze tozziane e i risultati più teatrali che narrativi, insieme ad un certo recupero di elementi «stralunati» delle prime prove letterarie. Di *Sant'Amarillide* critica la *rêverie* troppo lirica e la soluzione melodrammatica della storia (p. 45). Molto originale e interessante la sua riflessione sulla presenza costante nelle prose di una «reticenza manzoniana, dell'interiorità e dell'umiltà» (p. 50). In particolare Fontana annota che «l'ambizione al romanzo e la tentazione alla complicazione dell'intreccio, come sappiamo profondamente radicate in lui, renderanno tuttavia non facile uno sviluppo in tal senso» (p. 50). Questa incapacità di costruire strutture narrative di ampio respiro verrebbe confermata al contrario dalla brillante forma dei suoi frammenti, che sembrano meglio in grado di contenere il messaggio umile e *understated* che è congeniale all'autore. In conclusione Fontana sottolinea come fondamentale la vocazione morale di Chiesa, che nelle ultime prose prenderà sempre più la forma di un discorso interiore.

2.1.8. Il coraggio di Codioli

Caso unico nel panorama critico, lo studioso Pierre Codioli è oggi il punto di riferimento inevitabile per la critica delle prose chiesiane. Già editore delle *Lettere iperboliche*, Codioli ha dedicato alla prosa di Chiesa la sua tesi di laurea, pubblicata nel 1974 a Locarno. Il suo lavoro meriterebbe una lunga discussione, peraltro mai tentata fino ad oggi. Premesso che non è nemmeno compito di queste pagine procedere con una disquisizione in tal senso, vorremmo qui tuttavia elencare alcuni punti chiave atti a riassumere e valutare il suo lavoro, cogliendone quegli aspetti che interessano la nostra prospettiva di analisi e tralasciando invece gli elementi più ideologici e polemici che contraddistinguono la visione codioliana nel *Francesco Chiesa narratore*. Innanzitutto va sottolineato come Codioli abbia agito da precursore e abbia compiuto un lavoro originale: fuori dagli schemi della critica, egli sceglie di trascurare la produzione lirica e di affrontare una riflessione critica sulla prosa di Chiesa. In questo contesto il critico prende in considerazione tutta la produzione in prosa di Chiesa, racconti e *Lettere iperboliche* comprese. Questo è un fatto molto importante, perché sottolinea da un lato la presenza di un filone ironico-moralizzatore nelle prose di Chiesa fin dall'inizio della sua carriera, e dall'altro mostra come egli sia aperto fin dall'inizio ad una sorta di dialogo con la propria terra, con i personaggi che vi si muovono e con le loro idee. Codioli arriva persino a dire che Chiesa mostra un atteggiamento di superiorità verso la società ticinese, che si esprime nel suo comportamento pubblico così come in ogni suo scritto. Per noi è significativo prendere atto di questa attitudine letteraria al confronto e al dialogo di Chiesa con la sua terra d'origine. Da un punto di vista analitico Codioli

classifica poi l'opera in prosa di Chiesa in quattro periodi, cronologicamente disposti: quello morale e polemico (*Lettere Iperboliche* e *Istorie e favole*); quello lirico popolare (*Racconti puerili* e *Tempo di Marzo*); quello lirico borghese (*Villadorna*, *Sant'Amarillide*); quello letterario in senso ampio (la prosa seguente). La classificazione è interessante, originale, ma in molti casi poco chiara e piuttosto forzata. Per giustificare l'essenza, Codiroli prende in prestito concetti critici mutuati ora da Curioni, ora da Janner, da Calgari e da Fontana. In seguito, Codiroli mette fortemente in discussione la capacità di Chiesa di occuparsi di temi romanzeschi forti, come la sensualità e l'amore. Allo stesso modo lo accusa di non essere in grado di ritrarre figure femminili convincenti: anche qui accodandosi al cliché dei critici citati sopra. La critica di Codiroli, insomma, finisce per sembrare un consapevole disegno, ordito per tacciare lo scrittore di Sarno di moralismo, mentre un discorso critico oggettivo, lo vedremo, dovrebbe analizzare le figure femminili (così come tutti i personaggi delle prose) con occhio analitico e non ideologizzato. Il giudizio che risulta da simili parametri, infatti, è sorprendentemente superficiale. Codiroli riflette abbastanza ragionevolmente sul fatto che, mentre nelle prime creazioni letterarie le donne della prosa chiesiana sono molto fredde e generano moti colpevolizzanti nei personaggi maschili, a partire da *Tempo di Marzo*, le stesse sono ritratte realisticamente, anche se dalle loro descrizioni sarebbero banditi i tratti sensuali, sublimati in un atteggiamento e in un tono narrativo molto lirico. Lo stesso discorso viene proposto per la figura di Amarillide: «niente o ben poco la distingue da altre creazioni, nemmeno la femminilità. Direi anzi che risulta personaggio asessuato» (ivi, p. 120). E qui il giudizio cade pesante, e tuttavia ingiustificato. Codiroli comunque insiste: «Nell'inconsistenza delle immagini troviamo il limite delle creature femminili chiesiane; anch'esse non riescono quasi mai a chiarirsi i loro problemi esistenziali» (ivi, p. 121). L'affermazione sorprende perché non considera affatto una schiera di popolane ritratte con grande vitalità da Chiesa, una trafia di donne che, come vedremo, sanno benissimo ciò che vogliono. Secondo Codiroli qualche novità verrebbe dai personaggi vagamente caricaturali di alcune nobildonne. Egli rileva: «Ha ragione lo Janner quando nota alla base di questa schematicità psicologica dei personaggi chiesiani una mancanza di disponibilità dello scrittore che non gli permette di accettare un tipo di umanità operante al di fuori di schemi positivi, moralistici e perbenistici» (ivi, p. 122). Ma anche in questo caso si tratta di una conclusione poco comprensibile per chi abbia letto i romanzi e incontrato in essi figure femminili molto variegata e ben disegnate: che figure come Zia Nene o Arianna di *Sant'Amarillide*, come Siria o la moglie di zio Ponzio in *Villadorna* possano essere definite perbenistiche è quantomeno discutibile. Ne parleremo più approfonditamente durante l'analisi. Codiroli accusa infine Chiesa di essersi disinteressato delle tensioni sociali e culturali che hanno caratterizzato

gli anni tra le due guerre e di essersi quindi adeguato alla cultura fascista, sostenendo opere leggere per distrarre l'attenzione dell'opinione pubblica dai problemi reali. Nella contestualizzazione, molto chiara (che si basa sulle posizioni di Bonalumi e Snider¹), della posizione filofascista di Chiesa (p. 50) la statura di storico di Codioli emerge in modo eccellente. La sua argomentazione è ineccepibile, ma è comunque interessante notare come le prose dei romanzi di Chiesa le resistano, risultando invece straordinariamente anti-ideologiche: i personaggi, ad esempio, non possono assolutamente essere definiti eroi fascisti e nemmeno nazionalisti (come quelli di Zuccoli, ad esempio). Alla netta posizione pubblica del Chiesa intellettuale corrisponde dunque un atteggiamento più introverso, interrogativo del romanziere. Le sue creature sono deboli, conflittuali, lacerate da conflitti interiori, come se ai romanzi Chiesa avesse in realtà affidato una più sfumata e disomogenea percezione della realtà. In definitiva è proprio questo che li penalizza: come vedremo, i protagonisti dei romanzi di Chiesa sono eroi negativi, patologici. Ma Codioli insiste sulla mentalità moralista di Chiesa e legge in questo senso le modifiche lessicali introdotte per l'edizione scolastica di *Tempo di marzo*. Trascura invece di considerare che la revisione ha uno scopo preciso e gli è richiesta dagli editori stessi. Chiesa suo malgrado, per garantire al proprio romanzo un pubblico più ampio, la mette in atto, cosciente del ben diverso pubblico a cui il libro si rivolgerà come testo per la scuola (la cosa mi è stata riferita da Mario Agliati in un'intervista).

Dopo aver ricostruito la storia della prosa chiesiana, Codioli affronta l'analisi dei testi suddividendola in studio dei personaggi e studio dei paesaggi. Per i primi, il lavoro di analisi sembra tutto rivolto a confermare alcune ipotesi iniziali piuttosto pregiudiziali, del tipo: «La caratteristica dei personaggi chiesiani – senza considerare beninteso il protagonista di *Tempo di marzo* – che merita un discorso più approfondito, è il loro perbenismo o, meglio, un atteggiamento conformistico rispetto alla realtà circostante» (ivi, p. 115). Viene anche espressa chiaramente l'idea che i personaggi rappresentino la posizione ideologica di un Chiesa moralista e l'autore viene accusato di schematismo narrativo nella concezione dei suoi personaggi (ivi, p. 117), di moralismo, di incapacità di elaborazione psicologica (ivi, p. 109). Per ciò che riguarda il paesaggio, Codioli afferma «un altro limite congenito dell'opera di Chiesa: l'analisi della realtà dipende da una visuale troppo legata a schemi riduttivi e la conferma ultima e più clamorosa è che, in definitiva, il vero protagonista del libro – magari ad insaputa dello scrittore – risulta essere il paesaggio e non i personaggi che lo popolano» (ivi, p. 105). In questa sua critica Codioli si accosta, riprendendola in modo pedissequo, all'opinione, peraltro

1 Giovanni Bonalumi, in *Le quattro letterature della Svizzera*, Lugano, 1975; Saverio Snider, *Un'epoca culturale e il suo protagonista*, «Cooperazione», 10/7/1971

molto superficiale, espressa da Carlo Bo: nella natura Chiesa ricercerebbe un'allegoria cosmica (ivi, p. 137) che è esempio di ordine universale (ivi, p. 136). Codioli si accontenta di formulare questa affermazione; sembra invece sfuggirgli il rapporto dialettico che si instaura tra la situazione dei personaggi e la descrizione d'ambiente, che è in realtà molto interessante da un punto di vista critico, anche perché non si tratta mai di un ambiente qualsiasi, ma, sempre d'uno scenario riconducibile al Ticino. I rapporti con il territorio, quindi, non possono essere considerati come casuali, e risultano semmai, al contrario, degni di un'analisi storico-sociologica. In conclusione: il testo di Codioli mostra un generosissimo tentativo di smontare in chiave critica moderna l'opera di Chiesa ma appare ancora storicamente troppo vicino alla figura dello scrittore vivente. Spesso, infatti, la critica assume tinte molto forti e personali, finendo per identificare la figura del narratore Chiesa con quella del personaggio reale e cercando di addossare i difetti dei personaggi letterari al carattere dell'uomo che li ha creati. Affermazioni come le seguenti: «Riscontriamo in alcuni tratti la psicologia dello stesso Chiesa»; «È evidente anche come Ponzio rifletta, non solo per un'affinità d'età, ma per la fiducia in certi valori, il carattere del Chiesa» (ivi, p. 75) ecc. non paiono, onestamente, ammissibili. Per il resto Codioli sembra partire, lancia in resta, alla ricerca dei lati negativi dell'opera di Chiesa e ben raramente lo vediamo soffermarsi su qualche valutazione positiva. Il suo è probabilmente un necessario lavoro di demolizione di un mito, ma questo rende oggi la lettura del suo saggio molto faticosa, e a tratti prevedibile. Gli spunti positivi segnalati da Codioli – come alcune allusioni ad un Chiesa scrittore «fantastico» (ipotesi che legherebbe i momenti scapigliati e dannunziani della sua produzione giovanile a certi testi più tardi, come al tono kafkiano di certi *Racconti del mio orto*), o come una sua attitudine di pittore di immagini paesaggistiche, che restituisce quasi l'idea di un Chiesa affrescatore, disegnatore dal vero – andrebbero colti e sviluppati in sede critica.

2.1.9. Una sintesi, per orientare l'analisi

Non è agevole operare una critica della critica; è, anzi, un po' imbarazzante, perché l'impressione che si ricava ripercorrendo le pagine dedicate a Chiesa è che l'attitudine analitica dei vari studiosi non sia mai veramente libera da pregiudizi. Occorre innanzitutto premettere che il ruolo politico di Chiesa influenzò, molto probabilmente, l'attenzione verso le sue opere di almeno una parte dei letterati italiani. Il tema non è mai stato sollevato e parrà forse inelegante il mio accenno ma credo che la questione sia inevitabile. La deferenza di Panzini, Pancrazi e di altri autori sembra a volte condizionata dal desiderio utilitaristico che, in quei tempi difficili, Chiesa potesse trovare

uno spazio nelle biblioteche scolastiche ticinesi alle loro opere: «Io ti mando a parte le bozze di una mia grammatica. [...] Puoi tu esaminarla? Se trovi errori o manchevolezze puoi segnalarle? Infine – se ti pare cosa buona – potrebbe essere adottata nel Cantone Ticino?» (lettera di Panzini, *Colloqui*, p. 235); «sento dire intorno un gran bene della sua *Amarillide* (...) A giorni le manderò un'*Antologia di narratori dell'800*, tra il Manzoni e il d'Annunzio, che amerei le piacesse. Non è cosa strettamente scolastica, ma forse può essere anche consigliata in una scuola» (lettera di Pancrazi, *Colloqui*, p. 240). Al di là quindi di ogni aspettativa di schiettezza e di urbanità nelle reciproche relazioni, in certe affermazioni di stima dei letterati italiani verso il lavoro di Chiesa può avere giocato un ruolo la volontà di mantenere rapporti che preludessero a buoni scambi tra i due versanti della frontiera. D'altro canto, i rimproveri mossi da molti critici, specialmente i ticinesi, alle sue doti di «ritrattista» e di psicologo sono spesso forzate, superficiali, e tendono a screditare immeritatamente il lavoro di un ottimo scrittore realista quale Chiesa di fatto è. L'analisi compiuta da Codioli, infine, per quanto corredata da ineccepibili e anzi illuminanti ricostruzioni storiche e politiche sull'epoca e la carriera di Chiesa, sembra invece intessuta di un certo risentimento ideologico, impregnata di luoghi comuni post-sessantotteschi. Sul piano puramente ermeneutico essa risulta tutto sommato molto squilibrata (gran parte del suo libro è dedicata a questioni formali e una molto minore invece agli aspetti narrativi e contenutistici) e molte delle sue conclusioni andrebbero oggi decisamente messe in discussione. Ma nulla di tutto questo è accaduto nell'ambito accademico: da tempo l'opera di Chiesa suscita scarso interesse. In conclusione a questa carrellata siamo costretti a prendere atto almeno di un elemento: nella quasi totalità dei contributi critici è stata data una valutazione sostanzialmente negativa dell'opera romanzesca di Chiesa. Fatta eccezione per *Tempo di marzo*, i due romanzi *Villadorna* e *Santa Amarillide* sembrano passare quasi sotto imbarazzato silenzio: nessuno ha dedicato un lavoro strutturato allo studio di quei testi per individuarne le peculiarità. L'aspettativa generale era, forse, che in essi Chiesa ripetesse in qualche modo il miracolo di *Tempo di Marzo*. In questo mio studio vorrei tentare di dimostrare che, ammessa e concessa la scarsa affezione del pubblico per i due libri, Chiesa non aveva invece lesinato nessuna delle sue doti nella loro stesura. Li aveva, forse, elaborati fin troppo, come spesso gli succedeva. Il loro insuccesso non derivò tanto da superficialità, o da un'incapacità per difetto del narratore, ma semmai da un eccesso di attenzione per la loro costruzione, da una loro elaborazione forse artificiosa, che impedì ai testi di sedurre i loro lettori. Nel mio lavoro di analisi cercherò quindi di osservare più da vicino le prose dei romanzi, cercando di evidenziare i meccanismi narratologici messi all'opera e, se possibile, cercherò di mostrare quali interferenze nel processo di ricezione ne hanno limitato la popolarità.

2.2. Evoluzione stilistica di Chiesa: piccola storia della sua prosa

2.2.1. Gli inizi "scapigliati" e l'ostilità della critica

Prima di entrare in argomento, sembra opportuno tracciare brevemente una storia del suoi testi in prosa, per collocare correttamente i romanzi di Chiesa nello sviluppo e nell'evoluzione della sua carriera. Il discorso è tanto più necessario quanto meno conosciuti sono quei testi. Gli esordi ufficiali dello scrittore Chiesa sono indubbiamente lirici. Quella poetica, infatti, fu per Chiesa una vocazione precoce, che Mario Agliati ricostruisce in modo eccellente nella sua biografia contenuta in *Due maestri del '71* (Locarno, 1971). La prima raccolta di liriche, *Preludio*, viene pubblicata quando Chiesa ha 26 anni, nel 1887. I suoi quattro libri successivi, fino al 1911, saranno altre raccolte di poesie. Nel frattempo Chiesa coltiva la sua vena prosastica perlopiù attraverso l'impegno giornalistico. I suoi esordi narrativi possono però essere indicati (come propone molto opportunamente Codiroli) nelle celebri e qui più volte citate *Lettere iperboliche*, che Chiesa inizia a redigere sulla sua «Piccola rivista ticinese» nel 1899. Vi si mettono in luce quelle eccellenti capacità di ritrattista (e di moralista) che egli esibirà in tutta la sua prosa negli anni a venire. La forma satiriche delle *Lettere* ebbe grande risonanza in Ticino e suscitò un grande dibattito¹: la penna sferzante di Chiesa era temuta dall'*establishment* politico locale e la sua voce si ergeva come quella di un censore impietoso. Il "retroscena" di questa capacità espressiva è raccontato da Chiesa nei suoi *Dialoghi* con Bianconi. L'orizzonte letterario dello scrittore di Sagno era in quegli anni volto a letture alla moda, in cui spiccavano naturalmente il d'Annunzio, il Carducci prosatore (che ebbe su Chiesa un importante influsso per la sua carica morale) ma anche scrittori stranieri come Baudelaire, Poe e il Flaubert delle *Tentations de St. Antoine* e dei *Trois contes*. Influenze giovanili, cupe e sensuali, si accompagnavano a uno spiccato interesse per gli altrettanto drammatici e ombrosi "scapigliati" lombardi. Non va dimenticato, infatti, che Chiesa trascorse gli anni della sua formazione universitaria a Pavia e che dell'eco dell'atmosfera scapigliata risentì certamente. Lo testimonia il colore decadente, sensuale e macabro dei suoi primi racconti in prosa, le *Istorie e Favole* del 1913, pubblicate all'età già matura di 42 anni. Il dettato di questo volume, così come quello di *Vita e miracoli di Santi e di profani* (uscito nel 1922, ma concordemente ritenuto opera precedente a *Racconti Puerili*, pubblicati nel 1920) è

1 Nessuno ha mai cercato di individuarne una possibile fonte ma nel 1885 il periodico umoristico milanese «Guerin meschino» pubblicava una rubrica intitolata «Dalla mia finestra», in cui si prendevano in giro «personaggi del mondo politico e intellettuale di Milano, tratteggiati con arguzia di stile e di particolari, senza farne i nomi: ma quanti vivevano in quel mondo riuscivano ad indentificarli», Luca Beltrami, *Il Guerin Meschino*, Milano, Meravigli, 2006, p. 43.

permeato di una sensibilità arcaicizzante e melancolica. Il tono della narrazione è sempre enfatico, declamatorio. Le ambientazioni mostrano una predilezione per scenari storici, e riprendono in qualche modo gli ambienti antichi già evocati nei versi di *Calliope*. Nelle situazioni narrative è sempre percepibile una sensualità sotterranea, oscura, con forti tratti di un'ascendenza all'estetica gotica, la stessa che si trova in certi romanzi come *Fosca* di Iginio Tarchetti,¹ oppure nella tradizione dei racconti scapigliati in cui non mancano infatti situazioni dal gusto macabro, o descrizioni di particolari orrendi e ripugnanti.² Chiesa sembra ricercare in quest'ambito gli elementi narrativi necessari a creare una tensione estrema, sia portando al limite gli aspetti formali, la scelta linguistica e lo stile della narrazione, sia costruendo storie di grande impatto drammatico. I suoi personaggi sono costantemente dilaniati da conflitti interiori che li portano a esiti nefasti. A questa presenza di un'estetica tutto sommato "vecchia" (nel 1920 la Scapigliatura è già fuori moda da tempo), si va però ad aggiungere l'attenzione per la letteratura italiana a lui contemporanea. Nei *Dialoghi* Chiesa conferma il suo interesse per uno scrittore come Panzini, di cui loda ad esempio l'onirico e drammatico *La cagna nera* (pubblicato nel 1895 ma riedito proprio in quegli anni). Per le sue prime prose, andrà infine annotata la sicura relazione stilistica con lo storicismo ironico e sensuale di Anatole France, di cui il Chiesa stesso tradusse più tardi, nel 1932, il romanzo *Taïde*³. Queste iniziali esperienze di scrittura in prosa non furono accolte favorevolmente né dalla critica né dal pubblico⁴. Chiesa prenderà le distanze dalle sue prime prove, parzialmente rinnegandole⁵. Esse vengono registrate nella biografia chiesiana come attestazioni più o meno eccentriche dell'esordio narrativo dell'autore. Se tali sono effettivamente da considerare, meriterebbero comunque che se ne

1 Interessante una ricorrenza lessicale nel racconto *Il barbaro di Istorie e Favole*, dove Chiesa, nella descrizione di un'orgia barbarica che si conclude con una rissa sanguinaria scrive per l'appunto: «La scapigliata festa cominciò a velarsi di tragico» (p. 80, il corsivo è mio).

2 Si veda *Racconti neri della Scapigliatura*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1980; Aa.Vv., *Racconti della scapigliatura milanese*, Torino, UTET, 1959.

3 Giovanni Bonalumi ha studiato i rapporti tra il romanzo di France e i primi racconti di Chiesa ne *Il primo Chiesa*, in *Il pane fatto in casa*, Bellinzona, Casagrande, 1988, p. 41, giungendo alla conclusione che l'influenza dello scrittore francese sul ticinese è tutto sommato marginale.

4 Alcuni commenti di Chiesa al suo insuccesso si trovano nel *Carteggio Chiesa - Formiggini* pubblicato recentemente da Giampiero Costa (p. 192). Dopo la stroncatura di Emilio Cecchi, nell'articolo *Condensazione del vuoto*, «La tribuna», del 24 gennaio 1913, Chiesa stesso afferma: «bisogna ammettere che il gusto predominante non concorda molto con l'opera mia, la quale ha probabilità di essere apprezzata solo a condizione che il gusto cambi» (lettera del 20/3/1913, p.198). Una pretesa non da poco...

5 Curiosamente esse saranno ristampate nel 1935, in una piccola antologia che porta il titolo interessante di *Voci nella notte*.

analizzasse la consistenza artistica con una valutazione critica adeguata: in alcuni casi si tratta di storie tutt'altro che sgradevoli e anzi sorprendenti per inventiva. Si prenda ad esempio il racconto *Il palinsesto*, che apre *Istorie e favole*, in cui si racconta la storia di un amanuense che grattando la pergamena di un vecchio codice per ricopiarvi un'agiografia, riporta alla luce un testo erotico dell'antichità... Oppure il drammatico *Il superstite* (p. 135) in cui un personaggio riesce a sopravvivere a una terribile calamità nella quale il genere umano viene cancellato dalla faccia della terra e si trova così a vivere la perfetta solitudine di un mondo tornato allo stato selvaggio: travolto da una progressiva follia, si innamorerà di una statua con un'immagine di donna nuda e morirà di questo amore assurdo. Di nuovo una statua al centro del racconto storico *Il Barbaro* (p. 43): ambientato nel periodo seguente alla battaglia di Novara (1513) racconta di una banda di mercenari svizzeri, il cui capo, violento e crudele, impazzisce per amore di una donna italiana. Morirà trafitto dal moncherino di una Venere di marmo che cade dal suo piedestallo: era stato lui a mozzarle la mano in un momento di rabbia. In generale, insomma, *Istorie e favole* è un libro potenzialmente sorprendente, visionario, ed anzi permeato da una sensualità forte, onnipresente, in piena sintonia, come detto, con l'estetica scapigliata. Molto più prolisso e faticoso alla lettura invece *Vita e Miracoli di Santi e Profani*, che riprende uno stile elaborato e arcaico in racconti manierati, meno "carnali" e più drammatici, addirittura con sfumature da dramma religioso o mitologico. È più che evidente per noi, oggi, che ai critici letterari italiani degli anni 20 i testi siano sembrati farraginosi e retorici. Nonostante questo, però, una loro analisi critica dovrebbe metterli maggiormente in relazione con uno spirito letterario "nordico", se non decadente, costruito su una linea di gusto che va da Poe a Baudelaire. Chiesa infatti non aveva soltanto termini di paragone italiani per il suo lavoro di scrittore ma una gamma di influenze legate a esperienze letterarie straniere. Ci sarebbe molto da fare, quindi, da un punto di vista analitico se si volessero rileggere i racconti chiesiani in una prospettiva di studio attuale¹.

2.2.2. La consacrazione: il successo del narratore delle piccole cose

Nel 1920, con l'uscita dei *Racconti Puerili*, si assiste a un deciso mutamento di stile: Chiesa, che chiama questo modo di scrivere «la mia seconda maniera», dice a Bianconi (*Colloqui*, p. 206) di essersi adeguato a una nuova sensibilità, a un «desiderio di altro, di novità più concrete» (ivi, p. 209), a un bisogno di realtà che faceva parte dello spirito culturale degli anni attorno alla Prima guerra. Lasciati da parte racconti permeati di temi drammatici e *mise en scène* storiche, Chiesa passa a trattare temi più semplici,

1 Il lavoro è stato affrontato marginalmente ma in modo pertinente da Bonalumi nel già citato *Il primo Chiesa*, in *Il pane fatto in casa*.

popolari, vicini alle piccole cose della vita di tutti i giorni. Di nuovo nella corrispondenza che intrattiene con Formiggini troviamo qualche allusione alla genesi del nuovo stile. In una lettera annuncia di aver scritto di ricordi d'infanzia, inventati e vissuti: «E ho in mente anche una raccolta di *Novellette*: racconti di fanciullezza e di giovinezza, in persona prima. Ne ho scritti tre o quattro e mi pare che potranno interessare» (*Carteggio Chiesa - Formiggini*, p.233). Più oltre: «E un pochino più tardi, se vorrai, [ti consegnerò] anche il manoscritto d'un volume di novelline, in cui racconto autobiograficamente cose vere ed immaginarie della mia fanciullezza» (ivi, p. 244). Lo scrittore, d'altro canto, sembra aver tenuto conto delle critiche ai suoi primi libri, che Prezolini aveva formulato sulla «Voce». La rivista fiorentina era, come noto, sostenitrice di un rinnovamento della sensibilità estetica e il suo rifiuto del decadentismo, la sua proposta di una letteratura più concreta e vicina alla realtà furono molto ascoltati. Lo stesso d'Annunzio, del resto, negli anni tra il 1911 e il 1914 aveva imboccato una nuova direzione stilistica con le sue *Faville del maglio*, pubblicate dapprima sul «Corriere della Sera» e poi raccolte in volume nel 1925, indicando la possibilità di un ritorno alla memorialistica, ai ricordi d'infanzia, a una prosa più lirica e insieme realistica, che mettesse da parte le suggestioni più decadenti e sensuali dei suoi romanzi.

Quand le poète tessinois commença à recueillir suffrages enthousiastes et un peu étonnées de la grande critique italienne, surtout après la publication de *Tempo di marzo*, le Tessin découvrit en lui son écrivain, c'est à dire l'auteur qui devait rompre un long isolement provincial et permettre la production littéraire du petit pays de s'insérer véritablement dans la grande littérature italienne.

Così scrive Adriano Soldini nel suo saggio *La Presence de Francesco Chiesa*, in *Le Tessin des Tessinois*, 1961, p. 109. In effetti il successo dei *Racconti puerili* prima e di *Tempo di Marzo* poi costituisce un *unicum* nella storia della letteratura ticinese, un record probabilmente imbattuto ancora oggi. I *Racconti*, solo un anno dopo essere stati pubblicati, erano già alla terza ristampa. Il primo romanzo, uscito da Treves nel 1925, nel 1941 è giunto al sedicesimo migliaio da Mondadori, che l'ha ripubblicato a partire dal 1937, e raggiunge ancora nel 1984 (dunque ben sessant'anni dopo), la XXII ristampa nell'edizione SEI. La stessa edizione era del resto stata premiata nel 1959 con il premio Fila, a ben 34 anni dalla sua prima pubblicazione. Cosa sia successo per garantire all'opera di Chiesa una risonanza così straordinaria è difficile da dire. La qualità della scrittura e la piacevolezza della narrazione sono indicate universalmente come i tratti fondamentali del libro. Una storia fondamentalmente semplice di un *petit-pays* pieno di piccole cose, ambientata in una società rurale intessuta da una serie di valori

“manzoniani”, scritta con freschezza e senso dello humor, fa breccia nella sensibilità dei lettori ticinesi e (ciò che è molto importante) italiani. Il libro diventerà anche uno dei testi prescritti nelle biblioteche scolastiche del Regno¹, un modello degno di entrare nei canoni didattici della scuola di epoca fascista. I detrattori di Chiesa sostengono per contro che furono piuttosto la sua vaghezza, la sua aura lirica e infantile lontana da ogni possibilità di allusione alla realtà politica concreta ad aver contribuito al successo del romanzo. Vero è che, in quanto proveniente da un intellettuale “esterno” alle vicende italiane, il lavoro di Chiesa non risultava politicamente pericoloso per il regime. Ma è indubbio che *Tempo di marzo* sia comunque, ancora oggi, un libro molto piacevole alla lettura.

Il sospetto di un certo «favoritismo» dato da simpatie politiche è invece tutt'altro che trascurabile per il successo (piuttosto di facciata, oltretutto) di *Villadorna*. In un momento storico in cui il regime fascista, nei suoi primi anni di potere, cercava di dare lustro al suo prestigio letterario, il libro riceve infatti il «Premio di prosa dell'Accademia Mondadori» come miglior romanzo di lingua italiana nel 1928, (mentre una curiosa coincidenza vuole del resto che in quello stesso anno Chiesa venga insignito di una Laurea *ad honorem* dell'università di Roma²). *Villadorna* si impone sui testi concorrenti in modo che oggi ci pare abbastanza sorprendente, vista la caratura degli altri partecipanti al concorso: si tratta, tra l'altro, di un romanzo la cui azione è ambientata esplicitamente in Ticino. Gli onori ufficiali resi a *Villadorna*, comunque non bastano a rendere il libro un successo letterario. Se nel 1931 una locandina pubblicitaria inclusa in una copia di *Compagni di Viaggio* afferma che *Villadorna* sarebbe al suo novantesimo migliaio, nel 1944 un'analoga inserzione promozionale inserita in un risvolto di copertina di un'edizione di *Santa Amarillide* annota che, 16 anni dopo la sua uscita, di *Villadorna* è appena stata stampata la terza edizione. Gode per contro di un buon successo il Chiesa scrittore di racconti. Nel corso degli anni tra il 1928 e il 1938 ne pubblicherà infatti quattro volumi. Tramite i racconti, la personalità letteraria dell'autore svizzero si configura per il lettore italiano come quella di un distaccato osservatore della realtà, di un fine psicologo e dotto filosofo che ragiona sui bizzarri casi della vita, ricalcando lo stile di altri narratori suoi contemporanei, ad esempio il Panzini delle *Rose d'ogni mese*.

1 Bonalumi, *Il pane fatto in casa*, p. 15.

2 Si veda Crespi, *Ticino irredento*, Milano, 2004: «La volontà espansionistica da parte fascista era celata dietro iniziative apparentemente neutre, innocue, di taglio culturale. La funzione degli studi scientifici promossi dall'Italia, [...] dei premi conferiti ad artisti e pensatori ticinesi [...] non doveva essere trascurata. L'Italia difendeva le rivendicazioni, incoraggiava gli intellettuali emarginati o non debitamente compensati e compresi da Berna, offriva nuovi modelli di vita e aspirazioni spirituali ben diverse dal passato» (p. 127).

I volumi di racconti raccolgono, in gran parte, quelle stesse brevi prose che Chiesa andava regolarmente pubblicando sui quotidiani italiani, tra cui la «Gazzetta del Popolo» di Torino.

2.2.3. Senilità di uno scrittore: enfasi e disinteresse della critica

Nel 1938, a ridosso della guerra, esce da Mondadori il terzo romanzo di Chiesa, *Sant'Amarillide*. Lo scrittore ha già 67 anni e la sua visione del mondo sembra in qualche modo appannata, spenta. La storia che racconta, pur se giudicata positivamente da alcuni suoi corrispondenti – e in appendice ai *Colloqui* con Bianconi Chiesa vorrà includere retrospettivamente quelle testimonianze – non gode di un maggior successo di quello toccato a *Villadorna*. Nel 1944 esce dalla tipografia Mondadori la terza edizione e solo nel 1971 il romanzo verrà ripubblicato dall'Editrice Elvetica di Piero Scanziani. Per la seconda volta consecutiva l'impegno romanzesco di Chiesa sembra non riuscire a offrire al pubblico un romanzo capace di attirare l'attenzione su di sé. Anche qui, come in *Villadorna*, lo scenario in cui è inserita l'azione è chiaramente ticinese. Lo stile della narrazione è asciutto e astratto. Al romanzo si rimprovera (lo fa Codioli, in particolare) di non fare nessuna allusione ai tempi difficili che preludono alla Seconda guerra mondiale, ma sappiamo che in quel periodo Chiesa in un momento cruciale della storia europea, deve mantenersi in equilibrio tra difesa delle radici culturali italiane e necessità strategiche della sopravvivenza nazionale elvetica. Il suo impegno «elvetista» e, in seguito, il caos della Seconda guerra mondiale e la conseguente chiusura delle frontiere, indebolirono poi i contatti di Chiesa con la realtà italiana. E, ancora più tardi, crollato il regime fascista e disperse le schiere dei suoi intellettuali, alla fine del conflitto sarà una nuova temperie culturale ad animare la vita letteraria ed artistica dell'area italoфона. La letteratura in lingua italiana del secondo dopoguerra finalmente libera di cercare modelli meno autarchici, sperimenterà nuovi linguaggi e nuovi contenuti, aprendosi alle letterature di tutto il mondo. La scrittura di Chiesa, in quel nuovo contesto, non sembra avere più possibilità di accesso all'editoria italiana (nel dopoguerra soltanto *Tempo di marzo* e *I racconti puerili* troveranno un editore nella Penisola). Non per questo però Chiesa rinuncerà alla sua attività di scrittore: dopo *Amarillide* la sua attività, come detto, si era già rivolta ai racconti, di cui tra il 1939 e il 1971 avrebbe poi pubblicato ben 7 volumi. La sua lucidità mentale gli permetterà fino agli ultimissimi momenti della sua lunga vita di dare una misura assolutamente dignitosa, ancorché fuori moda, del suo pensiero morale. Quasi come un moderno Montaigne, nei suoi ultimi testi Chiesa indaga l'animo umano nelle sue manifestazioni anche minime e superficiali, cercando regole generali e segreti

dell'esistenza. Il suo pensiero, lo testimoniano i *Colloqui di San Silvestro* di Romano Amerio, rimane lucido e focalizzato sulla realtà, mostrando nell'ultracentenario una tempra e un'intelligenza non comuni. La figura di intellettuale è però ormai lontana dalla realtà di un mondo in veloce metamorfosi culturale e, come accennato, persino il convegno organizzato in suo onore rieccheggia, in qualche modo, della distanza di Chiesa dal tessuto vivo della cultura italiana.

Nel 1925, quando Chiesa pubblicava *Tempo di marzo*, i suoi colleghi italiani Panzini, Tozzi, Moretti e Pirandello scrivevano testi che andavano in qualche modo nella stessa direzione estetica e tutti condividevano il *background* culturale vociano. Alla fine degli anni 30, quando esce *Sant'Amarillide*, la letteratura italiana è già da tempo confrontata con le opere di narratori "nuovi" come Pavese, Vittorini, Landolfi, Bontempelli, Moravia, Gadda. Chiesa, invece, era nato e cresciuto in una humus culturale del tutto diverso e apparteneva a una diversa generazione. Oltre a ciò, la sua naturale diffidenza per le forme artistiche moderne lo aveva spinto sempre più ai margini della scena letteraria. Vittima (cosciente) di un evidente isolamento culturale, il Chiesa dell'ultimo romanzo si accontenta del suo piccolo mondo e si ritaglia un ruolo da vero reduce dell'ortodossia borghese, rimanendo più vicino a De Marchi e a Fogazzaro che ai suoi giovani colleghi. Su queste considerazioni si innesta il mio desiderio di osservare più da vicino il lavoro di Chiesa romanziere: partito da una posizione di completa sintonia con l'estetica di primo 900, egli ha mostrato come il suo progressivo scollamento dalla cultura italiana non suscitasse in lui nessun particolare sentimento "abbandonico". Chiesa in altre parole sembra avere chiara dentro di sé la sicurezza della propria vocazione di romanziere, e soprattutto di romanziere ticinese. Che senso poteva avere per lui impegnarsi in un lavoro del genere? Aveva forse elaborato il piano concreto di dare un seguito ai suoi precedenti romanzi? Questa perseveranza merita considerazione: il fatto che i suoi frutti possano essere artisticamente discutibili, anacronistici, fuori moda, è tutto sommato poco interessante. Molto più significativo è invece cercare di comprendere come Chiesa affrontasse il lavoro letterario e quali segnali cercasse di lanciare ai suoi lettori. La sua affabulazione, proprio perché sempre più lontana dal mercato letterario, sempre più svincolata dalle logiche editoriali commerciali, ci appare genuina, consapevole, e meritevole di studio, in quanto rivelatrice, più di altri testi "d'occasione", delle vere doti di artigiano della letteratura di Francesco Chiesa scrittore.

3. I romanzi di Chiesa

Vi sono paesi in cui i drammi esplodono foschi o violenti, secondo la natura dei luoghi o degli abitanti. In altri paesi, invece, drammi non ne succedono e forse il loro unico dramma è questo: perché dalla monotonia viene la noia, ma sempre così limitata da non risultare sufficiente a scatenare drammi autentici.

Gianni Brera, *Il corpo della ragazza*, Editing Edizioni, Treviso, 2006, p. 213.

3.0.1. Perché romanzi?

Per iniziare varrebbe forse la pena di cercare di capire per quale motivo Chiesa abbia pensato di scrivere romanzi. Se veramente egli sentiva più appagata la sua vena creativa nella produzione lirica, perché impegnarsi in un esercizio difficile, addirittura antitetico alla sua predisposizione per la forma «corta»? Se stiamo a quello che lo stesso scrittore confida a Bianconi¹ *Tempo di marzo* sarebbe nato per estensione di un «racconto puerile», in un certo senso sfuggitogli di mano. Fino ad allora Chiesa, come abbiamo detto, si era misurato con la prosa d'arte solo tramite la stesura di racconti. Va comunque notato che questa attitudine alla composizione in frammenti non contraddice l'attività di romanziere: sia *Tempo di marzo* che *Sant'Amarillide* vedranno la luce infatti come racconti a puntate, pubblicati su rivista. E soprattutto il secondo, dalla struttura narrativa fortemente segmentata, risentirà della sua origine. Per capire come Chiesa considerasse il suo rapporto con la scrittura romanzesca esiste un interessante saggio/racconto, da lui pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel 1932: *I romanzi che non scriverò*. Il testo è relativamente tardo (Chiesa ha già pubblicato *Tempo di Marzo* da sette, *Villadorna* da quattro, *Amarillide* seguirà tra sei anni), ma può fornire alcune interessanti indicazioni². È forse superficiale considerare *I romanzi che non scriverò* un vero testo di “poetica” chiesiana. Si tratta evidentemente di una finzione letteraria: il tono dell'affabulazione è spesso ambivalente, compiaciuto nel gioco “pirandelliano” messo in scena dalla voce narrante. («Io... Scusatemi se comincio con questo piccolo

1 *Colloqui*, p. 209.

2 Un testo in cui Chiesa discute sulle specificità del discorso romanzesco è anche il suo *Antonio Fogazzaro e Piccolo mondo antico*, redatto in occasione di una conferenza nel 1945 e pubblicato nel 1950 (si trova oggi nel primo volume di *Raduno a sera di pagine sparse*, Bellinzona, 1972, p. 108). Il testo è dunque posteriore ai suoi tre romanzi e, per il resto, tanto generico da non risultare particolarmente interessante per noi. Non ci permette, infatti di comprendere meglio l'attitudine di Chiesa verso il proprio lavoro. Vi si legge ad esempio che «la virtù cardinale d'ogni narratore» è «allettare il lettore, trascinarlo, non mollar mai la presa... Creare nel lettore uno stato d'animo (meglio un movimento d'animo) che sia l'opposto dell'indifferenza, dell'inedia, della sazietà (peggio dello sbadiglio); e a tal fine evitare le indugiate descrizioni, le grigie meditazioni, il camminare sul posto, il soffermarsi a spaccare capelli, a distillare quintessenze, a far prove di bravura». Afferma poi in conclusione: «una cosa che l'arte esclude perentoriamente è, tra le altre, l'incoerenza, invitarmi, se arte narrativa, per un sentiero che promette di condurmi attraverso uomini e avvenimenti, e poi s'attarda dinanzi a ogni pagliucola, o mi mena nel pensatoio del filosofo, nel gabinetto delle analisi, nel giardino degli sbadigli (...) Insomma, non indurre mai il lettore (intendo il lettore medio, non frivolo, non grossolano, sufficientemente colto, paziente quanto occorre a questo mondo), non indurlo nella tentazione di saltare a piè pari una pagina». Nel caso dei suoi romanzi, purtroppo, il rischio spesso si corre.

petulante pronome, (...) Lasciamo dunque la parola a quel mio piccolo personaggio pronominale (...) Io (ora è lui che parla) mi trovo in una condizione...».¹ L'articolo mostra una evidente abilità tecnica e linguistica, ma anche un estremo disordine della forma, una disarmonia delle parti e dei toni. Procede ora come un'argomentazione filosofica, ora come un manuale di psicotecnica, ora come un dialogo (di nuovo pirandelliano) tra l'autore e il suo doppio, per chiudersi addirittura con un racconto morale di contenuto religioso. Nonostante questo, però, in vari momenti del testo il tono del racconto è indubbiamente serio e "scientifico". Tanto da far pensare che il suo narratore sia una persona di grande spessore intellettuale, il quale stia onestamente tentando di offrirci alcuni strumenti critici sulla sua opera di romanziere: che sia veramente Chiesa, quindi.

Nel testo egli afferma innanzitutto che «Tutti i discorsi, a saperli ascoltare; tutti i libri, a saperli leggere, sono confessioni».² Da questo punto di vista, ogni narrazione sottintende la presenza di istanze autobiografiche: «Uno può narrare cose estranee affatto alla sua storia personale, inventare di sana pianta personaggi e avvenimenti. Che importa? Importa che egli abbia immaginato così, intrise di sé stesso le cose ch'egli dice».³ Oltre che dalla necessità di una confessione, secondo Chiesa l'ispirazione romanzesca sarebbe mossa poi "dall'interno" da impulsi psicologici che si attivano nella mente dello scrittore e che egli accoglie, elabora e trasforma in narrazioni. Da questo punto di vista il discorso si fa molto introspettivo e psicologico: ricorda certe tecniche di immaginazione attiva sperimentate e descritte da Jung negli anni 20:

Ci sono tentazioni d'un genere tenacissimo e di natura insidiosa che, respinte un istante si ripresentano cammuffandosi in guisa da sembrare altri visi, o adattandosi a concessioni storpiamenti, transazioni, pur di non essere scacciate. E per liberarcene occorre assoggettarle ad un vero processo; trattarle con arte da giudice istruttore. (p. 11)

L'urgenza diremmo tutta psicologica, interiore, di creare un romanzo, secondo Chiesa, impone all'immaginazione dell'autore figure di personaggi: l'incantatore, lo sfortunato, il fortunato incapace, l'uomo dalle disgrazie ridicole, la donna oppressa dal dono di una bellezza troppo sfarzosa e carnale, il galantuomo afflitto da una irresistibile simpatia per i birbanti, l'uomo in cui si forma insidiosa la convinzione di essere il centro dell'universo, ecc. Ognuno di questi attori proporrebbe, in modo persino invadente, a Chiesa di occuparsi di lui, tanto che egli si risolve ad attuare alcune tecniche psicologiche per «liberarsi dal tormento», reagendo con la volontà alla propria fantasia. «Ci ho pensato su e mi pare che tre potrebbero essere i procedimenti liberatori:

1 A p.3 e in altri momenti.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

confessare le proprie tentazioni ad alta e intelligibile voce; far loro un processo in regola; concedere loro un minimo di attuazione» (p. 4). Chiesa conclude:

Le idee assurde non reggono alla semplice traduzione in parole; le idee gracili, illusorie, inconciliabili coi nostri mezzi cadono alla seconda, più delicata prova. E ci sono poi idee né assurde né sconvenienti, che tuttavia si rassegnano ad essere messe in disparte purché si conceda loro almeno due minuti di benevola attenzione. (p. 5)

Il brano è molto significativo: mostra il ruolo passivo dell' autore/narratore in posizione subordinata ai contenuti dell'immaginazione autoriale e segnala, anzi, la necessità di decontaminarsi dalla loro presenza sottoponendo a un giudizio morale il loro carattere. Sono aspetti curiosi, poco conosciuti della pratica della scrittura di Chiesa. La sua figura di uomo dal carattere forte e sanguigno, tutt'altro che incline alla passività, si accorda poco con questo ritratto "debole" ed è riscattata, in effetti, dall'attitudine giudicante a cui egli accenna. Viene da chiedersi, però, se quanto abbiamo letto non possa essere considerato un pretesto, costruito ad arte per separare diplomaticamente la propria responsabilità "autoriale" dalla creazione narrativa. L'ipotesi potrebbe essere confermata da un altro passaggio del testo, che pone l'autorità e la volontà critica dello scrittore decisamente in secondo piano rispetto alla vitalità dei contenuti psicologico-narrativi:

[Q]ualche volta, sì, abbandoniamo l'idea di un certo romanzo perché che ci si convince che era assurda, ingannevole, trita; ma il più delle volte perché ci si disamora di essa. E d'una idea ci si disamora quando, volgi e rivolgì, finiamo per accorgerci d'averla interamente vissuta in noi. *Lo scrittore non è né può essere il perfetto trascrittore del romanzo o del dramma già perfetto nel suo animo.* Deve aver senza dubbio nella mente una direzione da seguire, un tono, qualche linea anche, qualche punto fisso, ma nulla che legghi la sua libertà: libertà intendo, nel senso di poter creare di mano in mano la sua materia, di poter vivere passo passo la vita de' suoi personaggi. Il romanzo, secondo me, si distingue sostanzialmente dalla storia, non già perché lo storico narra dei fatti veri o presunti veri ed il romanziere fatti immaginari, ma perché il romanziere vive liberamente uomini e fatti, laddove lo storico tutt'al più li rive.¹

Secondo questa prospettiva, quindi, la scrittura deve fungere da momento in cui vengono posti nero su bianco temi irrisolti, conflittuali, aperti. Non un momento di sintesi, in cui affermare certezze o imporre soluzioni, ma piuttosto uno spazio di elaborazione in cui far muovere figure dotate di una loro personalità autonoma... per vedere cosa succede. In questo senso Chiesa romanziere si mette in scena come una sorta di psicologo sperimentale che "osserva dall'alto" (una posizione cognitiva che a Chiesa piace molto, come vedremo nell'analisi dei suoi romanzi, tanto che mi è sembrato importante evidenziarla nel titolo di questo lavoro) una scatola in cui alcuni

1 A p. 11: il corsivo è mio.

topolini sono sottoposti ad un test; oppure, secondo la metafora da lui preferita e importante elemento della sua poetica, come un giardiniere dilettante che si chini sulla sua aiuola a osservare dall'alto i germogli che spuntano. Chiesa autore sembra quasi volersi sottrarre alla responsabilità delle proprie scelte narrative, come a dire: «non sono io che scelgo questi argomenti, sono i personaggi che si impongono a me e siccome non riesco a risolvere i loro problemi, a farli miei, sono costretto a scrivere e ad osservare come si sviluppa il loro destino». Se lo prendiamo sul serio, potremmo aprire una nuova modalità di comprensione delle sue opere. Non più romanzi genericamente morali, di gusto ottocentesco, ma narrazioni moderne dalla struttura libera, quasi auto-determinata, come in un'esperienza di scrittura automatica surrealista. La loro conclusione, ad esempio (lo vedremo è molto enigmatica) le iscriverebbe anzi nel novero delle “opere aperte”, quelle che lasciano al lettore il compito di una decodifica e di una costruzione del senso della narrazione. Di fatto, però, la spiegazione di Chiesa non convince fino in fondo. I personaggi che si pongono di fronte all'autore e lo costringono ad occuparsi di loro non sono, comunque, figure avulse dalla sua realtà quotidiana. Sono, come in Pirandello, figure sofferenti, emblematiche, vive e presenti nella società che circonda Chiesa. Anzi, lo scrittore, con il suo obbligo interiore di tenerle in vita, di fatto dà uno sviluppo alla loro esistenza, dà una forma concreta al loro destino. In altre parole, pur occupandosi di figure di fantasia, Chiesa si occupa di frammenti del mondo che lo circonda e, senza volerlo, finisce per disegnare un ritratto “possibile” proprio di quella realtà sociale. Sia che egli si misuri con racconti più o meno autobiografici (nell'ordine della “confessione”) o altri più universali e indipendenti, nati dal lavoro su personaggi a lui estranei, in entrambi i casi la pratica della scrittura romanzesca produce un “effetto verità” perché finisce per fare chiarezza su una serie di contenuti nascosti, problematici, che premono per mettersi in luce.

Con una conclusione forse un po' irrispettosa, si potrebbe definire *I romanzi che non scriverò*, operetta bizzarra e *sui generis*, come una pubblica dichiarazione... di reticenza. Chiesa pare aver voluto lanciare un segnale ai suoi lettori, come a dire: «guardate quante cose si agitano dentro di me: potrei dire molto... ma non lo farò». Solo così sembra di trovare una giustificazione comunicativa a un testo, già dal suo titolo, sorprendentemente autocensorio, in cui un autore si disarmava pubblicamente, rinunciava all'uso della “forma romanzo”. Ma forse *I romanzi che non scriverò* è, più che un esempio di testo critico (o meglio auto-critico), una sorta di esercizio di stile mimetico, una *mise-en-abîme* dell'animo di uno scrittore, in cui Chiesa cerca di riflettere su aspetti fondamentali del suo lavoro di romanziere. Al termine della lettura del breve saggio abbiamo l'impressione quasi che tutti questi elementi vogliano inserire l'attività romanzesca di Chiesa in un filone autoterapeutico che potremmo avvicinare

all'esperienza sveviana. Più semplicemente ci sembra di poter dire che il testo svela la presenza nei romanzi di Chiesa di una complessa relazione tra il narratore e i personaggi della narrazione, tra l'autore e l'orizzonte d'interpretazione dei suoi lettori: una dinamica, tra confessione pubblica e "giudizio sui caratteri", di cui Chiesa, lucido osservatore della realtà, è cosciente e che dovremo considerare correttamente nel momento dell'analisi dei tre testi.

3.0.2. Cos'è il romanzo: discorsi, valori e ricezione

L'adozione di una forma narrativa comporta naturalmente che esista, da parte dello scrittore, una consapevolezza tecnica. In altre parole, scrivere un romanzo è un'operazione che porta con sé un certo numero di implicazioni per chi si accinge all'opera, quantomeno per soddisfare le aspettative del suo pubblico. La teoria letteraria ha individuato una serie di caratteristiche fondamentali collegate alla creazione romanzesca, elementi che ritroviamo nei tre testi di Chiesa e che vorremmo qui ricordare. Il primo riguarda la concezione del romanzo come storia di un personaggio che si pone alla ricerca di valori etici, di un significato morale per la propria esistenza. Il romanzo, secondo questa prospettiva, sarebbe la descrizione del raggiungimento di una maturità psicologica da parte del suo protagonista, di cui è messo in scena il tentativo di conciliare la propria interiorità con le leggi del mondo che lo circonda. Il romanzo è quindi spesso il racconto dell'esperienza di un individuo problematico e la descrizione del percorso di superamento di quei problemi, che porta il personaggio alla conoscenza di sé. La chiave di lettura etica è particolarmente evidente in quel tipo definito *Bildungsroman*, dove il tema della narrazione è appunto la descrizione di un apprendimento che porta allo sviluppo di una piena umanità dell'individuo. I tre testi che ci apprestiamo ad analizzare appartengono sicuramente a questa categoria. Dovremmo anzi precisare che *Tempo di marzo*, *Villadorna* e *Santa Amarillide* hanno molti tratti attinenti al sottogenere dei cosiddetti "romanzi della disillusione", in cui cioè si mette in scena l'impossibilità reale di conciliare interiorità e esteriorità dei protagonisti, i quali vanno quindi incontro a una sconfitta psicologica. Secondo G. Lukacs (*Teoria del Romanzo*, Milano, 1972), il modello di questo tipo di sviluppo è riscontrabile in molti romanzi di Tolstoj. Lo scrittore russo riesce a trovare una scappatoia all'impossibilità di una maturazione culturale e sociale dei suoi personaggi suggerendo un raggiungimento dell'equilibrio attraverso il recupero delle leggi della natura, intesa come matrice di una saggezza extraculturale immanente. Nella prospettiva di un'analisi dell'opera chiesiana l'ipotesi del critico ungherese risulta molto calzante. Suggestiva anche l'annotazione che

riguarda l'uso del motivo del matrimonio, visto in chiave tolstojana come forma di equilibrio culturale più che non sentimentale (e, come vedremo, la chiusura di *Sant'Amarillide* sembra andare proprio in questa direzione). Da un punto di vista comunicativo-linguistico, poi, il romanzo è anche luogo in cui si mette in scena la pluridiscorsività sociale, si dà voce al mondo riproducendo la complessità dei discorsi individuali. Ad ogni "modo" espressivo, incarnato da ognuno dei personaggi rappresentati, corrisponderebbe pertanto una diversa concezione ideologica del mondo e il testo romanzesco si configurerebbe quindi come opera corale, di confronto tra modi di vedere e dire la realtà. In questa dimensione concertata, la voce del narratore farebbe da contrappunto e da istanza di confronto alle varie espressioni dialogiche. Anche questo modello, teorizzato da Michail Bachtin (*Estetica e romanzo*, Torino, 1984), è perfettamente incarnato nelle prose chiesiane, che risultano sempre straordinariamente ricche di pluridiscorsività. Potremmo anzi dire che una delle maggiori abilità dello scrittore ticinese sta proprio nel riprodurre le voci e i discorsi dei suoi numerosi personaggi (pensiamo ad esempio agli zii di *Tempo di marzo*, che sono figure proverbiali della letteratura ticinese). Dalla medesima teoria bachtiniana possiamo poi riprendere altre due interessanti suggestioni: da un lato l'identificazione della posizione del narratore come istanza morale e giudicante, dall'altra quella della messa in scena di protagonisti inetti. Il confronto tra le due istanze narrative, della voce narrante e dei protagonisti, dovrebbe condurre a una messa in luce dei veri valori morali:

varie sono le funzioni della stupidità e dell'incomprensione nella totalità del romanzo. Lo studio di questi aspetti della stupidità e dell'incomprensione e delle loro variazioni stilistiche e compositive nel loro sviluppo storico è un compito molto importante e interessante della storia del romanzo. (Ivi, p. 212).

La questione legata alla presenza di un "eroe inetto" è assolutamente centrale nell'analisi delle opere romanzesche di Chiesa. A questa categoria possiamo senza nessuna fatica ascrivere i protagonisti dei tre testi che prenderemo in esame. Il tratto curioso è che su tale considerazione si costituisce una forte affinità tra i romanzi di Chiesa e quelli di Gabriele d'Annunzio. Il legame ci è segnalato da uno studio sui romanzi dello scrittore abruzzese, pubblicato da Guido Baldi, *Le ambiguità della decadenza*, Napoli, Liguori, 2009. Baldi ci ricorda che la presenza dell'eroe inetto è una caratteristica tipica dei romanzi a cavallo tra 800 e 900, riscontrabile ad esempio anche in Svevo, Fogazzaro e Pirandello. Essa è legata alla crisi d'identità a cui andavano incontro le classi borghesi di fronte al profilarsi della società industriale con i suoi nuovi valori culturali capitalisti. Esiste quindi una nutrita serie di testi in cui all'eroe inetto si contrappone sempre una figura paterna forte e autoritaria che sembra voler riaffermare i

valori borghesi tradizionali, ma che i protagonisti non possono assecondare. Essi sono infatti intrappolati in una condizione di incapacità ad agire, in uno stato psicologicamente patologico, instabile, che a volte assume addirittura le sembianze di una ciclotimia. In questa conflittualità interiore si affacciano ad esempio tentativi di soluzione tramite una sublimazione religiosa (ed ecco proporsi un'analogia impensata tra *Il trionfo della morte* e *Tempo di marzo*), o ancora tramite l'annullamento di sé nel servizio delle sofferenze di famiglia (e questo ci offre un'analogia tra *Le vergini delle rocce* e *Sant'Amarillide*), ora volgendosi verso elementi naturali pacificanti, ora votandosi a innamoramenti che risulteranno sempre sfortunati. Come vedremo meglio più avanti, le osservazioni di Baldi a proposito della prosa dannunziana possono essere efficacemente di supporto al nostro tentativo di comprendere il retroterra culturale della prosa romanzesca di Chiesa.

Un ulteriore elemento di riflessione ci viene poi dalle elaborazioni concettuali legate al filone della teoria della ricezione. Questa prospettiva ci esorta a considerare, nel momento dell'analisi dei testi, anche uno studio del rapporto tra l'autore e il suo pubblico potenziale. Ogni autore sottintende un *lettore implicito*, in dialogo aperto con *l'autore implicito*, cioè con la rappresentazione che l'autore dà di sé nel proprio testo. Ripensando in questi termini all'opera romanzesca di Chiesa non sembra superfluo ricordare che la sua attività si rivolgeva potenzialmente a due pubblici diversi: da un lato alla comunità ticinese, che conosceva Chiesa come uomo politico e di cultura, dall'altro a quella più vasta dei lettori italiani, che ne avevano apprezzato soprattutto la figura di poeta. Nel momento della redazione dei testi l'autore ticinese doveva forzatamente tener conto di questa duplice connotazione della sua scrittura, generatrice di potenziale ambiguità e che gli richiedeva una particolare versatilità. Viene da chiedersi, anzi, se la progressiva disaffezione dei lettori non possa essere dipesa proprio dalla crescente incapacità di Chiesa nel tenere sotto controllo tali aspetti: va infatti osservato, che *Tempo di marzo*, il suo romanzo di maggiore successo, risulta decisamente meno regionalmente marcato degli altri due.

Un'ultima interessante prospettiva di comprensione dell'attività romanzesca che vorremmo applicare alle prose chiesiane è quella di matrice psicanalitica. Se la costruzione dell'identità dell'individuo è collegata, secondo la riflessione freudiana, alla costruzione di un proprio "romanzo di famiglia" da cui far discendere l'identità personale, in ambito letterario sarebbe possibile pensare che ogni creazione romanzesca sia una sorta di «romanzo delle origini» dei vari protagonisti messi in scena. Secondo la teoria di Marthe Robert (*Origines du roman et roman des origines*, Genève, 1976), più precisamente, i testi romanzeschi proporrebbero svariate forme di «romanzo delle origini», mostrando eroi che, partendo da una situazione originaria sfavorevole, ricreano

il proprio mondo secondo un nuovo sistema di regole. La proposta della Robert è suggestiva se applicata all'analisi della prosa chiesiana perché può rendere significativo il fatto che lo scrittore ticinese abbia messo in scena progressivamente tre diversi «romanzi delle origini»: il primo in un mondo rurale; il secondo in un mondo di confine tra città e campagna, tra Italia e Ticino; il terzo completamente cittadino e ticinese. E l'affascinante teoria della studiosa ginevrina ci porta a ipotizzare che Chiesa, cosciente o no, con i suoi romanzi abbia di fatto cercato di “creare” l'immagine della regione in cui viveva, come se la sostanza narrativa potesse contribuire a definirne e fissarne l'identità culturale reale.

Riassumendo brevemente gli assunti fin qui elencati, e collegandoli ai tre romanzi che ci interessano possiamo dire, in via preliminare, che la prosa romanzesca di Chiesa mostra tre esempi di «Bildungsroman» caratterizzati da una forte (e molto godibile) pluridiscorsività. Essi descrivono tre contesti tipici in cui si manifesta la vita sociale ticinese: il paese di montagna, il borgo di campagna e la città. Questa regionalità delle narrazioni è marcata da un lato da una chiara collocazione geografica (in *Villadorna* e *Sant'Amarillide*), dall'altra da elementi più velati ma abbastanza riconoscibili in *Tempo di marzo*. I protagonisti dei tre romanzi sono esemplari tipici di uno stesso modello comportamentale, quello dell'inetto, psicologicamente instabile e disturbato. Le tre storie finiscono per configurarsi quindi come altrettante “ricerche” di una guarigione e del raggiungimento di una stabilità comportamentale all'interno di una “verità” morale e ideologica. Di fatto le soluzioni proposte nelle tre storie sembrano condurre a un'analogia conclusione di matrice borghese, con la riaffermazione dei valori sociali dominanti. Come dice Lukacs:

Il positivo della ricerca di identità si identifica con il decoro borghese: [finisce per] innalzare a eroi i tipi ideali di un'umanità che senza conflitti interiori si acconcia all'attuale società borghese, [con] la necessità in vista della loro efficacia poetica, di avvolgere la fisionomia di siffatti personaggi nell'aura dubbia, inautentica o ad essi inadeguata, della poesia. (*Teoria del romanzo*, p. 129).

Rimane poi aperta la discussione a proposito del lettore implicito a cui Chiesa ha rivolto le sue narrazioni e del modo in cui egli si sia posto a scrivere, mettendo in scena il suo autore implicito. Di fatto la questione è complessa, perché, più che per altri narratori regionali italiani, la sua situazione di scrittore sulla frontiera italo-svizzera rendeva molto distanti, culturalmente e socialmente, i suoi due pubblici, e quasi inconciliabile la sua diversa reputazione di narratore da un lato e dall'altro della frontiera. C'è da chiedersi se questa “confusione comunicativa” non abbia influenzato in senso negativo la ricezione dei suoi testi. Chiesa “autore ticinese” racconta infatti di conflitti e ambiguità di una società di per sé complessa e ambigua. Descrivendo ad

esempio un affarista senza scrupoli la cui eredità è moralmente inaccettabile, come in *Villadorna*, mette in scena una critica sociale probabilmente passibile di diversa valutazione in Italia e in Ticino. Se nel cantone svizzero un personaggio di questo genere trovava sicuramente esempi concreti e poteva essere valutato come figura molto realistica, per un lettore italiano la sua situazione poteva sicuramente risultare più esotica e forse quasi “salgariana”. Allo stesso modo, mettendo in scena il suicidio del padre di Amarillide e descrivendo la società luganese come superficiale e dedita ai vizi, l'autore critica un costume sociale che ha sicuramente due valutazioni diverse se visto di qua o di là dalla frontiera: nel primo caso può essere percepita con fastidio dall'opinione pubblica, che non ama veder messi in piazza i propri difetti (e forse per questo capace di attivare una rimozione difensiva che influisce sulla fama del libro); nel secondo caso come assolutamente superficiale, se non un po' troppo manierata: la letteratura italiana è di fatto piena di esempi simili, dal *Demetrio Pianelli* in poi. La discussione di questo problema merita uno spazio più ampio: se l'attitudine socialmente moralizzatrice di Chiesa è una caratteristica che gli conosciamo fin dall'epoca di *Calliope* (ma in quel caso il poema rivolgeva il suo messaggio alla civiltà umana nel suo complesso), nei tre romanzi la riflessione morale possiede due livelli di lettura e di interpretazione diversi, a seconda dell'appartenenza nazionale del pubblico che attualizza il suo testo. Si tratta di un caso sicuramente singolare e interessante nel panorama della letteratura italiana, di cui discuteremo in dettaglio nelle sezioni dedicate all'analisi.

3.0.3. Riflessioni preliminari: epoca, corpus, biografismo.

Per completare le premesse all'analisi dei testi, ci sembra utile innanzitutto individuare più precisamente il momento storico in cui sono redatti i romanzi di Chiesa, quella parentesi temporale molto delicata che va dal 1925 al 1938. Il periodo è importante sia per la storia d'Italia sia, in modo diverso, per quella ticinese: i primi due libri (1925 e 1928) escono nell'epoca di affermazione del fascismo, in un clima vivace e contaminato dalla retorica ideologica. Il terzo romanzo esce in un momento molto particolare per il regime mussoliniano: l'Italia, nel pieno del suo periodo coloniale, sta sempre più rafforzando la sua alleanza con la Germania di Hitler e anzi, proprio nel '38, promulgherà le sue leggi razziali, avviandosi poi verso il baratro della guerra. Se questi sono i riferimenti storici e culturali in cui collocare la ricezione italiana dei romanzi di Chiesa, per ciò che riguarda il Ticino, egli scrive *Tempo di Marzo* a 54 anni e *Villadorna* a 57: è cioè nel pieno della sua attività didattica e il suo ruolo di vate della cultura ticinese è ormai incontestato (abbiamo visto con quale enfasi nel 1927 sono festeggiati i suoi 30 anni d'insegnamento). *Sant'Amarillide* esce invece quando lo scrittore ha 67

anni e il Ticino si avvia all'epoca difficile della mobilitazione, della difesa del territorio nazionale, del blocco delle frontiere. In questa situazione Chiesa deve assumere il ruolo di garante della politica nazionale imposta da Giuseppe Motta e, nonostante le sue simpatie per il fascismo, sostenere la neutralità della Svizzera.

Il lungo periodo intercorso tra la pubblicazione del secondo e del terzo romanzo incuriosisce: perché Chiesa ha aspettato così tanto, prima di misurarsi di nuovo con la forma romanzesca? *Sant'Amarillide* è, in realtà, preceduto da cinque raccolte di racconti: *Racconti del mio orto*, del 1928; *Compagni di viaggio*, del 1931; *Scoperte del mio mondo*, del 1934; *Voci della notte* e *Scritti vari editi e inediti*, del 1935. Una di queste, i *Racconti del mio orto* (1929) possiede una struttura narrativa tutto sommato coerente, con personaggi ben delineati che ritornano in ognuno dei racconti e di cui seguiamo vari episodi di vita familiare. Ci impedisce di considerarla un romanzo, però, una nota dello stesso Chiesa (a p. 274 dell'edizione Scanziani): «Nessuna intenzione di farne un libro: donde il carattere frammentario che nel libro è rimasto, e certe pagine eterogenee»). Un'analoga riflessione riguarda un ulteriore testo, posteriore però ai tre romanzi: si tratta di nuovo di un'antologia di racconti dal titolo *Io e i miei*, del 1943. E di nuovo ci troviamo confrontati con una storia di famiglia, con personaggi molto ben disegnati di cui seguiamo le peripezie quotidiane. A escludere la possibilità di inserire *Io e i miei* tra i romanzi chiesiani è l'eloquente dichiarazione di Mario Agliati, il quale ripubblicando il volume nel 1973 scrive nel risvolto di copertina: «In realtà non si può parlare qui di un romanzo nel senso preciso e tradizionale del termine. Ma con *Io e i miei* siamo a una forma nuova [...] la storia si compone di molti racconti che restano per dir così autonomi, quasi fossero digressioni rispetto alla vicenda essenziale». Dopo questo excursus nella bibliografia chiesiana, ci sembra legittimo quindi limitare la nostra analisi ai tre testi indicati, che risultano a tutti gli effetti essere stati licenziati come romanzi dal loro autore.

Prima di accostarli nella loro singolarità, sembra però importante dedicare ancora qualche riga preliminare alla “questione autobiografica”, a cui abbiamo accennato di passaggio in precedenza. Molti esegeti, infatti, sono stati tentati di affrontare l'analisi dei testi chiesiani traendo indizi e ipotesi interpretative dal carattere dell'autore e dal suo modo di mostrarsi al pubblico nelle vesti ufficiali. Si è giunti così a toccare livelli anche discutibili, come abbiamo visto, quando si è imputata al cattivo carattere di Chiesa l'incapacità di immedesimarsi nelle situazioni affettive, o di descrivere personaggi realistici, soprattutto le figure femminili. La questione della componente autobiografica dei testi chiesiani è stata talmente sentita, che lo stesso scrittore si è fatto scrupolo più volte di tornare sul tema. Nell'intervista concessa a Giuseppe Zoppi in *Vi presento il mio Ticino*, ad esempio, Chiesa afferma «Impossibile per me narrare un fatto come avvenne

realmente» (p. 67). L'affermazione è così forte da lasciar quasi supporre la presenza di un doppio senso ("non posso farlo perché non ne sono capace" vs. "non posso farlo perché il mio ruolo non me lo permette"). Ancora più patente la dichiarazione nei *Colloqui* con Bianconi: «Non sono mai stato capace di creare qualche cosa di valido fondandomi sulla realtà cruda, immediata, su qualche avvenimento o caso singolare che mi abbia colpito: ci provai alcune volte e sempre fallii. Un appiglio, uno spunto vero, sì, si intende; ma con ogni possibile libertà di rivederlo nella fantasia» (ivi, p. 210). In contrasto con le due affermazioni riportate, però, almeno in due occasioni Chiesa afferma che scrivere è sempre *confessare*: ne *I romanzi che non scriverò* (come abbiamo visto) e nell'*Introduzione a Ricordi dell'età minore*. Quest'ultimo volumetto, uscito dieci anni dopo *Amarillide*, ci svela un Chiesa in cui l'io narrante si sovrappone all'autore implicito¹. Ora, se la questione è stata affrontata da Chiesa, è perché probabilmente era aperta: cosa c'è di autobiografico, quindi di reale, nei suoi romanzi? Perché Chiesa si è sentito così spesso² in dovere di puntualizzare la loro estraneità alla realtà? Forse che quelle prose potevano avere una chiave di lettura realistica, capace di veicolare qualche scomoda critica sociale? Sappiamo che Chiesa era stato impietoso e sferzante verso i cattivi costumi nostrani nelle sue *Lettere iperboliche*, e che quindi sarebbe stato pienamente in grado, se lo avesse voluto, di toccare tasti dolenti della società ticinese. Resta quindi da chiedersi il perché di tanta prudenza, di questo defilarsi dalle responsabilità del realismo (pure se mitigate dagli accenni alla confessione pubblica). È ovviamente impossibile oggi rispondere in modo definitivo alla domanda, ma qualche osservazione in merito può senz'altro essere fatta. Quel che è certo è che l'immagine del Ticino che traspare dai romanzi di Chiesa non è né idilliaca, né del tutto positiva. Nei *Ricordi dell'età minore* egli addirittura giudica la nostra terra come una piccola Romagna, un cantone «fazioso e sanguigno, persino con qualche Passatore...» (p.107). È pericoloso essere un narratore "sincero", in una terra così? Forse. Sia come sia, è innegabile che i romanzi di Chiesa sono testi in cui l'immagine del Ticino e dei suoi abitanti è messa in discussione. La critica sociale è sempre presente e il bisogno di

1 Il libro contiene molti elementi che possono essere ricollegati a *Tempo di marzo*. La verità biografica del racconto è qui assolutamente garantita dal narratore-autore implicito e permette di costruire collegamenti con episodi del romanzo, perfettamente identificabili: l'incendio del camino, la figura del maestro gobbo e del bravo maestro che insegna le scienze naturali, la salita al campanile, gli emigranti che tornano da Marsiglia e parlano un dialetto misto al francese, in modo divertente, ecc.

2 Si veda ad esempio l'introduzione al volume *Altri racconti* (Lugano, 1964), in cui di nuovo, a 93 anni, si sente in dovere di smentire ogni valore autobiografico dei suoi testi: «Ad ogni modo, nulla, ripeto, in questo né negli altri miei libri (...) nulla che sia avvenimento della mia storia individuale», p. 8. Nella stessa direzione, evidentemente, anche il contenuto del saggio *I romanzi che non scriverò*, di cui abbiamo discusso all'inizio di questo capitolo.

un riscatto morale catartico, dopo un conflitto con i valori morali vigenti è fortemente sentito dai protagonisti delle tre narrazioni. Certo, questo non basta per affermare che l'autore condividesse la loro opinione. Ma apre la via a una discussione nuova sul significato di quelle storie, e delle proposte di riflessione che contenevano. E per avviarsi in questa nuova comprensione dei romanzi chiesiani occorre, come accennato più sopra, mettere al centro della discussione critica la figura del loro narratore. Ci aiuta ad identificare la portata del problema il già citato saggio di Guido Baldi: nei panni quasi di un d'Annunzio ticinese, Chiesa vive in un tutt'uno l'esperienza dello scrittore, del poeta, dell'ideologo, del politico. È un personaggio pubblico, insomma, oltre che uno scrittore, e ciò fa sì che ogni sua presa di posizione in ogni suo testo possa essere attribuita ora a lui come individuo, ora a lui come poeta, e ora alla sua "maschera" ufficiale d'ordinanza. La diversità di ruoli è tale da fuorviare i critici, i quali non riescono più chiaramente a distinguere l'autore, il narratore e il protagonista dei suoi testi, giungendo a situazioni di una certa confusione e scavalcando spesso il limite narratologico tra intra- e extra-testualità. Un caso lampante di questo malinteso si ritrova in alcuni giudizi critici: molti studiosi, ad esempio, affermano che in *Tempo di marzo* si racconterebbe un mondo visto con gli occhi di un bambino. Alludono evidentemente alla leggerezza del tono del racconto, alla semplicità popolaresca degli ambienti e alla forza macchiettistica di alcuni ritratti di personaggi. Da un punto di vista strettamente narratologico, però, il vero narratore è un adulto che ricorda le sue esperienze di bambino e la piacevolezza del racconto sta nello scarto umoristico dato dalla distanza tra i punti di vista del narratore (adulto e letterato) e del suo alter ego infantile (protagonista immaturo e sofferente). Lo stesso equivoco di fondo, la stessa superficialità nella valutazione, sembra affliggere molti critici circa la capacità dello scrittore Chiesa di descrivere i propri attori, limite attribuito alla durezza di carattere manifestata da Chiesa nelle sue vesti di personaggio ufficiale. Il pregiudizio è davvero stupefacente, soprattutto considerando come, fin dall'apparizione di *Tempo di marzo*, critica e pubblico, unanimi, abbiano lodato la perizia dimostrata nel disegno dei vari ritratti popolari. Nessuno ha in realtà considerato la possibilità che Chiesa abbia volontariamente scelto di disegnare nei suoi due ulteriori romanzi (quelli più colpiti da un giudizio negativo) fisionomie di protagonisti ambigue e vacue. È probabile che il senso di noia provato dal lettore odierno, il senso di fastidio e di sgradevolezza che ha relegato i romanzi chiesiani nel dimenticatoio, possa derivare anche da un approccio pregiudiziale, incapace di scindere il loro narratore dalla figura storica del loro autore. Mi sembra quindi che valga la pena di tentare oggi una lettura nuova, cercare nuove vie di comprensione di un materiale letterario che è, nonostante tutto, tra i più strutturati e meglio confezionati che il Ticino abbia potuto vantare nella propria storia culturale.

3.1. Individuazione di una linea narratologica e tematica

L'analisi che vorremmo iniziare si propone di evidenziare le caratteristiche narrative dei tre testi, mettendo al centro dell'analisi narratologica la costruzione dell'intreccio (cronologia e topologia) e le caratteristiche delle figure attoriali. Una particolare attenzione sarà dedicata poi alla definizione dei temi e dei motivi che Chiesa ha utilizzato in ognuno dei tre romanzi, per arrivare infine ad un confronto che possa operarne una sintesi generale. Punto di riferimento concettuale sarà il contributo teorico elaborato da Romano Luperini nel suo articolo *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in «Allegoria», no. 44, maggio-agosto 2003. L'intenzione è cercare di analizzare il percorso di ricerca di Chiesa romanziere, di rilevare evoluzione, costanti e varianti nella pratica della sua esperienza di scrittura romanzesca. Ciò comporta, da parte nostra, la scelta sperimentale di considerare i suoi tre testi come facenti parte di un *unicum*, e più precisamente come tre variazioni sul modello del “romanzo di formazione”. L'ipotesi di fondo è che analizzando i tre testi in modo parallelo si possano trovare elementi di contatto e concordanze tali da permetterne una comprensione complessiva più aperta e globale.

3.1.1. *Tempo di marzo*: scene di paese

La genesi: un romanzo di genere

Per comprendere il contesto storico in cui appare il primo romanzo di Chiesa¹, pubblicato nel 1925 da Treves, vale la pena di considerare una curiosa coincidenza editoriale. Nel 1924 Pro Ticino cura la riedizione di *Racconti Ticinesi*, un libro del 1866,

1 Per la genesi del testo originale di *Tempo di marzo*, si veda il lavoro di licenza di Francesca Ranzanici, *Analisi delle varianti di Tempo di marzo di Francesco Chiesa*, Ed. Treves, 1925, in cui si confrontano con estrema attenzione (ma senza grandi risultati) le varianti tra la prima versione del testo, pubblicata a puntate nel 1924 sulla rivista «Nuova Antologia», e l'edizione di Treves. Il testo di *Tempo di marzo* è poi stato rivisto da Chiesa per l'edizione SEI nel 1959, con un intervento ben più sostanzioso e interessante da un punto di vista filologico. La numerazione dei miei rimandi al testo è basata su questa edizione, che è stata ripubblicata ininterrottamente fino agli anni 80 (nel 1984 si registra la XXII ristampa), ed è a mio avviso da considerare come testo definitivo di *Tempo di marzo*, l'unica riscrittura cioè licenziata pubblicamente e ufficialmente dal suo autore. L'edizione del Cantonetto del 1971 (secondo una comunicazione verbale che ho avuto dallo stesso Mario Agliati) è semplicemente una riproduzione anastatica della prima edizione, realizzata “in tutta fretta” per celebrare il centenario dello scrittore ticinese. Da questo punto di vista sono convinto che l'eventuale futura messa in cantiere di un'edizione critica di *Tempo di marzo* debba essere compiuta considerando questa priorità.

scritto dal pedagogo ticinese Giuseppe Curti¹. È una raccolta di storie edificanti ed esemplari, ispirate a avvenimenti storici che hanno riguardato il Cantone. Si tratta di bozzetti in cui il Curti cerca di mettere in luce alcune virtù della psicologia popolare regionale: l'arguzia e il buon senso dei paesani, il loro l'eroismo e la loro lealtà verso gli svizzeri, le doti artistiche di alcuni architetti e scultori, la devozione religiosa. L'operazione editoriale, tutto sommato piuttosto curiosa e anacronistica, ha naturalmente una sua valenza ideologica: la prefazione è affidata addirittura al Consigliere federale Giuseppe Motta, mentre il curatore, Arminio Janner, in una nota spiega che il libro vorrebbe contribuire a rafforzare il sentimento dell'identità dei ticinesi in un momento storico difficile. «Questo è il vero carattere dei ticinesi», sembra voler affermare il librettino nel momento in cui il consolidarsi del fascismo in Italia era fenomeno preoccupante per la piccola Svizzera italiana. Da notare che nell'edizione è incluso (p. 63), abbastanza fuori dal contesto (non si capisce perché chiamare in causa lo scrittore di Sagno in un progetto editoriale dedicato alla figura di Curti) ma con evidenti motivazioni patriottiche, anche un racconto del 1922 di Chiesa. Si tratta de *Il costruttore*, originariamente incluso in *Vita e miracoli di Santi e Profani* (Treves, Milano, 1922). L'intenzione del curatore è evidentemente di aggiungere una testimonianza letteraria contemporanea a sostegno del concetto dei «ticinesi bravi architetti», tanto più che il racconto è seguito da una dissertazione storica di Janner su *Architetti e scultori ticinesi dei secoli scorsi*. L'intervento, comunque, snatura la riedizione curtiana e ne confonde la motivazione originaria. *Tempo di Marzo*, è da un certo punto di vista, molto in sintonia con quei *Racconti ticinesi*. Simile per ambientazione popolaresca e rurale, simile nella scelta di un contesto «povero ma dignitoso» e per l'uso di ritratti popolari arguti e coloriti. Eppure, in confronto al libro di Curti, e all'operazione culturale che sta dietro alla sua ripubblicazione, *Tempo di marzo* è un testo del tutto «deticinesizzato». Racconta in effetti di una società rurale astratta, per quanto chiaramente «italica». Chiesa, nonostante il contesto storico ispirasse la necessità di una letteratura di difesa dell'elveticità, nell'affrontare la composizione del suo primo romanzo si è tenuto lontano da ogni implicazione nazionalistica e il testo non realizza nessuna operazione culturale pilotata da esigenze politiche. Ciò è molto importante, in particolare perché, come vedremo, non succederà la stessa cosa per *Villadorna*. Per ammissione dello stesso Chiesa, *Tempo di marzo* sarebbe nato come naturale espansione di un «racconto puerile» (vedi *Colloqui*, p. 209). Il romanzo si inserisce quindi nel filone narrativo dei racconti d'infanzia, collegati alla tradizione del *Bildungsroman*.² L'argomento è molto

1 Chiesa conosce bene Curti: in *Ricordi dell'età minore*, p. 41, racconta di aver letto da bambino, a scuola, alcune sue novelle, ma di averle trovate «grigie».

2 Visto che la mia attenzione si rivolge solo al genere romanzesco tralascio consapevolmente di occuparmi delle implicazioni pascoliane legate alla poetica del

popolare tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900, quando vengono pubblicate in Europa numerose opere che raccontano vicende romanzate sullo sviluppo psicologico e sociale di un bambino. È un sottogenere molto fortunato, che vanta del resto una lunga tradizione, ricollegabile addirittura al *Lazarillo da Tormes* (vedi il capitolo 4.1, dove si approfondiscono gli aspetti dell'intertestualità). Due libri tra i più conosciuti all'inizio del 900 sono ad esempio il *Pel di Carota* di Jules Renard e *Il Giornalino di Gian Burrasca* di Vamba. Li citiamo perché sono più o meno coevi di *Tempo di Marzo* e perché condividono con quest'ultimo numerosi elementi dell'intreccio. Per tutti e tre lo schema narrativo è il seguente: un ragazzo dal carattere molto vivace vive grandi difficoltà nel rapporto con i suoi genitori e per questo viene allontanato dalla famiglia e messo in collegio; qui il giovane, invece di migliorare il suo carattere, diventa un ribelle e provoca una sollevazione contro i gestori dell'istituto; alla fine sarà rimandato a casa e perdonato dai genitori.

Storia di un discolo

Per suo il primo romanzo, quindi, lo scrittore di Sagno si affida a un modello relativamente collaudato. Discutendo di questa scelta, che rappresenta comunque una novità rispetto allo stile e all'ambientazione della sua produzione in prosa precedente, l'autore dirà (*Colloqui*, p. 209) che sentiva un bisogno di cambiamento radicale. La società nel suo complesso e il mondo della cultura dopo la Prima guerra mondiale erano percorsi da un'esigenza di rinnovamento intellettuale. Oltre a questo Chiesa, nel suo lavoro letterario, provava un desiderio di semplicità, di antiretorica (ivi, p. 207), e trovava grande ispirazione nelle idee “moderne” propugnate e diffuse dalla rivista italiana «La Voce» (si veda Prezzolini, *Italia 1912*, Firenze, Vallecchi, 1984). La scelta più coraggiosa per gli scrittori era, in quell'epoca, ritrovare semplicità e sobrietà espressiva.

Chiesa aderisce in pieno alla poetica della schiettezza: il libro, misurato, divertente, arguto, scritto in un italiano adamantino e toscaneggiante in cui però fanno capolino numerose espressioni dialettali ticinesi italianizzate, diventerà addirittura un testo modello. Nel 1925, poco dopo la sua pubblicazione, venne scelto tra i 10 libri per le biblioteche scolastiche del Regno d'Italia. «Chiaro, aperto, sincero, un bagno di serenità» lo valuta Prezzolini proprio sulla «Voce». «Una prosa pulita, ammodo» dice Silvio Benco (p. 194, *Nel trigesimo...*). Emilio Cecchi lo trova «il libro della resipiscenza di Chiesa», dopo la sua deprecabile esperienza romantica di *Istorie e favole* (p. 196, *Nel trigesimo...*). Sarebbe interessante capire se lo scrittore di Sagno avesse immaginato per il suo libro un destino nella letteratura per ragazzi. Probabilmente no:

“fanciullino”.

dall'analisi del contenuto della sua prima edizione risulta infatti chiaramente come il testo presenti alcuni passaggi e situazioni (pochi per la verità) dal linguaggio relativamente crudo. In seguito, i suoi interventi di revisione del dettato ne avrebbero fatto un libro più adatto alla scuola¹. Il testo comunque godette di un successo eccezionale proprio in quel settore ed è a tutt'oggi considerato il capolavoro di Chiesa. La sua collocazione tra i classici dell'infanzia lo rende in un certo qual modo intoccabile. Si legga ad esempio la prefazione di Giuseppe Colli all'edizione SEI, nella collana «Narratori moderni per la Scuola media» che lo dice:

Libro di una tenerezza suadente con quel raccontare piano e pacato che ha tutta la riposata pace di certe giornate estive, né mancano le giornate di vento, essendo tempo di marzo, e il discorso si fa brioso e popolare. [...] Il critico trova una particolare difficoltà a parlare di libri come questo, la cui delicata poesia, risultante da una fusione di elementi semplici e sottili, sfugge alla presa della descrizione e si appanna, si altera al menomo tocco dell'analisi. (p.VII).

È curioso e intrigante questo accenno alla presunta “non analizzabilità” di *Tempo di marzo*, come se si trattasse di un testo avvolto da un'aura di compiutezza, quasi fosse un organismo narrativo perfetto e cristallino (vedi più su l'analoga opinione di Carlo Bo e la relativa perplessità di Orelli). I molti critici che ne hanno parlato positivamente ne mettono in risalto gli aspetti leggeri e ameni; enfatico, ad esempio, Guido Calgari (*Le 4 letterature della Svizzera*, Milano, 1968, p. 337): «il poeta tiene il governo della prosa più assai del narratore conferendo alla pagina il tono dell'idillio, confermando una volta di più la vera essenza del Chiesa, quella lirica». Nessuno si è soffermato invece sulla carica drammatica, cruda, di alcuni momenti: morte, deformità, malattia, forza destabilizzante della passione amorosa, che sono elementi importantissimi del testo, e scandiscono la narrazione quasi più dei bozzetti umoristici popolareschi. *Tempo di marzo* è in effetti più vicino alla cupa crudeltà di un *Pel di Carota*, disperato e drammatico racconto di un'infanzia difficile, che alla scanzonata goliardia di un *Gian Burrasca*.

Ecco un riassunto schematico dell'intreccio: la famiglia di un geometra in un

1 Da un'analisi comparativa risulta che in questa seconda versione i cambiamenti non sono così numerosi. Alcuni operano nell'ordine delle scelte lessicali, in altri casi si tratta invece di interventi di censura vera e propria: sono tolte espressioni triviali («un bel mazzo di ortiche sul...»); vengono eliminati i riferimenti a elementi anticlericali (pannolino sporco come «bandiera del Papa»; modificata la filosofia clericale-pragmatica dello zio); sono eliminati i riferimenti alla prostituzione della sorella del protagonista; vengono tolte alcune forti offese al maestro gobbo; è modificata anche la valutazione della gioventù, che da «età delle virtù senza fatica», diventa «età delle colpe senza malizia». Due capitoli inoltre sono stati accorpati senza un motivo apparente, probabilmente per permettere una più equilibrata disposizione del testo nelle varie sezioni.

paesino rurale di montagna, in un'epoca storica non definita ma presumibilmente collocabile alla fine dell'800¹ è confrontata con una serie di difficoltà, familiari ed economiche. Il protagonista delle vicende e narratore, Nino, è un ragazzino intelligente, vivace e sognatore (ma anche tormentato, malinconico e a volte persino depresso) che si trova a soffrire per i problemi che assillano la famiglia. Alcuni parenti e alcuni compaesani irrompono sulla scena e turbano l'armonia di casa, sollevando questioni economiche di difficile soluzione. Il padre di Nino è un liberale, un uomo buono e idealista ma ingenuo e sfortunato; la madre viene invece da una famiglia di conservatori, è una donna dura e molto critica con il marito ma a sua volta vittima di un'ingiustizia da parte di uno zio che ha usurpato la sua eredità. Il ragazzo, dodicenne, e quindi nel pieno dello sconvolgimento ormonale dovuto alla pubertà, soffre per la forte tensione familiare, che prende forma di litigi e accuse reciproche molto accese tra i genitori. Vorrebbe trovare una soluzione, persino imboccare un cammino di redenzione interiore offrendosi a Dio, ma il tentativo è ostacolato dalla sua natura irrequieta e "carnale". Il testo si configura quindi come un resoconto delle marachelle di Nino e delle relative punizioni, di innamoramenti infantili con relative disillusioni, oltre che di una sequela di avvenimenti che sfociano in ingiustizie subite e inflitte. Alla fine il protagonista causerà per disattenzione un grave incendio e lascerà che ne sia accusato un innocente vagabondo. In Nino monterà lentamente il rimorso, e la prostrazione lo porterà fino a sfiorare il suicidio, ma alla fine, alla vigilia di Natale, confesserà il suo crimine. Il padre perdonandolo, si assumerà il compito di riparare i danni economici e morali, affermando l'imprescindibile difesa dell'onore e dell'onestà, come valori da salvaguardare a qualsiasi costo.

Il tema della trasgressione

Tempo di Marzo è dunque un testo che mette in scena un intreccio problematico. È la descrizione di un conflitto interiore nato da un contrasto doloroso con le regole sociali. Possiamo dire anzi che uno dei temi importanti di *Tempo di marzo* sia proprio la *trasgressione*. I motivi attraverso cui il tema si sviluppa sono quelli della lite con i genitori, del confronto con il giudizio di Dio, della ribellione verso le regole scolastiche, del desiderio amoroso senza remore, ecc. Il contenuto di *Tempo di Marzo* possiede dunque una drammatica caratterizzazione etico-psicologica. Più che un'amena narrazione edificante, la sua trama è, diremmo, quasi dostojevskiana. Nella sua torbida problematicità il romanzo non è molto diverso dai cupi e conflittuali racconti della produzione chiesiana precedente. In *Vita e Miracoli*, ad esempio, un libro pieno di

1 Essendo la narrazione dichiaratamente autobiografica, ed essendo l'autore implicito facilmente sovrapponibile alla figura biografica di Chiesa, il lettore è portato inevitabilmente a far risalire la storia alla sua gioventù.

atmosfera spirituali e arcaiche, possiamo trovare il racconto *Il cristiano errante*, la storia di un omicida che fugge il mondo perché ha commesso un delitto. Il suo rimorso non sta tanto nel crimine in sé ma nella consapevolezza che per questo crimine sia stato accusato e condannato un innocente. La trama prefigura esattamente il momento più drammatico del *plot* di *Tempo di marzo*, collocandolo però in una dimensione astorica e quasi mitologica. In quel racconto, oltretutto, il motivo dell'incendio ha un'importanza centrale, così come nel romanzo di cui ci stiamo occupando. *Tempo di Marzo* non dovrebbe quindi essere visto come un racconto d'infanzia, ma piuttosto come un vero dramma, centrato sul tema della pubertà, uno dei momenti più complessi dello sviluppo psicologico maschile. Il protagonista del romanzo non è un bambino descritto nel suo mondo infantile, ma un adolescente combattuto e ambivalente, di cui viene evidenziata l'attitudine ribelle e patologica. Lo mantengono in una costante inquietudine i grandi interrogativi della vita, i conflitti tra spiritualità e sessualità. Con una scelta piuttosto originale, Francesco Chiesa sembra aver voluto affrontare nel suo primo romanzo le manifestazioni di un rovello interiore adolescenziale, di cui era stato un vero esperto il suo compaesano Zuccoli, come vedremo più avanti. Parlare della pubertà è discorso molto complesso, per nulla puerile, soprattutto perché i sommovimenti interiori puberali vanno a toccare aspetti importanti e anche scabrosi della sfera individuale.

Una società adolescente

Una lettura in chiave di psicopatologia infantile di *Tempo di marzo* è tuttavia riduttiva. Un modo più pertinente di considerare il personaggio creato da Chiesa sta invece nell'osservare i suoi rapporti con l'ambiente che lo circonda. Nino vive in un tessuto sociale in cui si agitano passioni e conflitti interpersonali, un teatrino popolare animato dalle diatribe politiche e attraversato da maldicenza e ingiustizie, un luogo in cui convivono in equilibrio precario i dogmi della morale cattolica e la laicità liberale. Si direbbe quasi che anche nell'ambiente in cui Nino si trova ad agire si stia agitando un'analoga crisi di sviluppo puberale e che i drammi individuali che il ragazzo vive, insomma, trovino un rispecchiamento nella società attorno a lui. Aprire *Tempo di marzo* ad una lettura di questo tipo conferisce una nuova funzione agli aspetti macchiettistici e popolareschi dei personaggi. Essi sono meno significativi come caricature umoristiche e bozzettistiche finì a sé stesse e diventano invece maschere di una società in cui si fronteggiano modi "antichi" e "moderni" di concepire la vita sociale. Ognuno di essi incarna una posizione morale che però viene messa in discussione, filtrata dall'osservazione di Chiesa. Osserviamo più in dettaglio i personaggi. Quello che nella narrazione viene definito lo «zio buono» di Nino, Roma, un anziano parente legato agli ideali clericali e conservatori, si scopre essere un uomo avaro e un usurpatore di

eredità. Il problematico «zio cattivo», Ristico, anarcoide approfittatore e sciupafemmine, che tanti grattacapi procura alla famiglia di Nino, a tratti invece sembra mostrare persino qualche aspetto positivo. Chiesa insomma ci mette di fronte a un quadro in cui si contrappongono punti di vista ideologici e una società tutto sommato confusa, contraddittoria, incerta nei suoi valori. Esistono naturalmente elementi positivi: il rigore morale individuale (l'atteggiamento del padre, liberale ma cattolico osservante) e alcune istituzioni scolastiche illuminate (la scuola in cui insegna il buon maestro rousseauiano) possono fornire punti di riferimento validi. *Tempo di marzo*, pochi l'hanno notato, è del resto un testo in cui la scuola gioca un ruolo essenziale. Potremmo anzi dire che, in questo, è un testo decisamente «svizzero», in grado cioè di richiamare alla mente i grandi romanzi d'educazione di Pestalozzi e di Rousseau. Il libro è tutto intessuto di riferimenti all'influenza dei metodi di insegnamento sul comportamento del protagonista. Il maestro cattivo e gobbo, ingiusto e prepotente a causa del suo handicap, punisce Nino. Il maestro giovane e creativo, aperto alle dottrine didattiche moderne, invece, gli dà buoni consigli. E anche nell'ambito del collegio, al sacerdote pedante e superficiale (che viene soprannominato sarcasticamente «quel non aver mai pace», a causa di un suo intercalare esasperato, ripetuto a oltranza) si oppone la figura austera del rettore, uomo che incarna la disciplina e il sapere laico che discende dalla classicità. La nostra conoscenza dell'autore di *Tempo di Marzo* ci conduce quasi naturalmente a immaginare che il Chiesa docente liceale abbia influenzato la penna del Chiesa scrittore. Una conferma di questa ipotesi, che ci dimostra cioè di quale fosse l'attenzione di Chiesa per il suo ruolo pubblico, ci viene dalla lettura del già citato *Carteggio Chiesa-Formigini*. Alla proposta dell'editore modenese di tradurre dal francese i *Contes Drolatiques* di Balzac, Chiesa dà una risposta negativa perché i racconti sono pieni di «cose straordinariamente nude» (p.175). La sua giustificazione per il rifiuto è la seguente:

Ma, come tu sai, io sono professore in attività di servizio, vale a dire uomo in cura d'anime. Tu probabilmente, stamperesti il mio nome in lungo e in largo sulla copertina; e parecchi dei miei allievi si sentirebbero, se non in dovere, certo in diritto di leggere. Di leggere ciò che io non consiglierei mai loro, ciò che mi lascerebbe impacciato alla loro presenza. (p.175).

E ancora:

Già ti scrissi che io sono pubblico docente; e ora ti aggiungo: in un paese piccolo e maligno agitato dalla politica, contristato da un partito clericale che sarebbe felice di poter trovare in fallo un professore dello Stato. Tu non vuoi, nevvvero, che io esponga me e la mia famiglia a noie e pericoli. Ebbene non insistere perché io ti traduca i *Contes*. (p.181).

Il campo delle riflessioni attorno al testo, insomma, una volta lasciata da parte una

lettura superficialmente infantilistica e deamicisiana, diventa molto più interessante, aperto a una riflessione profonda e complessa. L'analogia tra la crisi nello sviluppo psicologico individuale del ragazzo e il momento di crisi del tessuto sociale in cui egli vive, rende *Tempo di marzo* un libro molto più moderno e forse anche più... ticinese di quanto non si potesse sospettare. È in Ticino, infatti, che questi atteggiamenti culturali di fondo, il conflitto tra una visione sociale clericale e conservatrice con un pensiero laico liberale (con simpatie massoniche) proprio in quegli anni si battono e si scontrano apertamente (in Italia, nel 1925, il problema era già stato risolto dall'avvento al potere del fascismo, ma aveva sicuramente fatto parte della lotta politica tra 800 e 900¹). In questo senso, al di là dell'apparente "deticinizzazione" del testo a cui alludevamo in precedenza parlando degli elementi dell'ambientazione esplicita, è forse proprio ricontestualizzando *Tempo di marzo* nella dinamica sociologica cantonale che se ne possono scoprire sfaccettature significative.

Il tema dell'eredità: valori morali che si scontrano

Si è già parlato dell'importanza e addirittura della centralità del tema della *trasgressione* in *Tempo di marzo*. Esso è strettamente collegato a un altro tema, quello dell'eredità, che è a sua volta fondamentale nella produzione romanzesca di Chiesa. Il termine non va inteso soltanto in senso materiale, ad evocare una narrazione in cui si assiste alla spartizione di un patrimonio, ma anche e soprattutto in senso spirituale, riferito cioè alla rappresentazione del retaggio di modelli e concezioni morali che una generazione lascia ai propri discendenti. Il tema è assolutamente importante nei tre romanzi di Chiesa, al punto che essi sembrano legati in una sorta di ipotetica "trilogia dell'eredità". In ognuno di essi, infatti, i personaggi vengono messi a confronto con una questione ereditaria, il cui valore farà sorgere una vivace discussione e un dissidio interiore nel protagonista, per le implicazioni morali che l'accettazione del lascito comporta. Proviamo ora a studiare i vari attori di *Tempo di Marzo* in questa prospettiva. Qui Chiesa mette in scena due gruppi familiari, divisi in due catene ereditarie opposte per valori morali. Da un lato quello della famiglia Maffea, cioè del padre di Nino. La loro è, come detto, un'eredità morale laica e liberale (addirittura in sospetto di massoneria), legata ai valori civili della romanità classica, al senso del dovere e della giustizia: al punto che il padre ha imposto ai figli nomi di personaggi celebri della storia romana. Sotto questa patina solenne e retorica si scopre però nel padre un atteggiamento

1 Due romanzi italiani in cui la dialettica «liberali vs. conservatori» è elemento contenutistico assai importante sono *L'eredità* e *Il mondo di Dolcetta* dello scrittore toscano Mario Pratesi: si tratta di testi di fine 800, entrambi a forte argomento filo-risorgimentale. Come vedremo presentano alcuni ulteriori, seppur vaghi, punti di contatto coi romanzi chiesiani.

umano e bonario, e persino una certa una propensione alla superficialità, quasi come se la forma più rilassata e più umana del pensiero laico si trasformasse in lassismo, in teatralità. Suo fratello, lo zio Ristico, zio «sporco» e approfittatore, dissipatore dell'eredità di famiglia e seduttore, incarna, nella loro forma più spinta, questi aspetti un po' nichilisti, scioperati, del ramo famigliare. Proprio all'inizio del romanzo è lui a cercare di istruire il nipote, con una serie di discorsi vagamente anarchici del tipo: «non lasciarti sogettare da nessuno; lascia che il mondo faccia le sue parlerie; uomo che entra in collera non tiene ragione» (pp. 19-20). È lui che introduce Nino nel mondo del vizio, iniziandolo all'uso del tabacco e del vino; è lui che lo mette nella condizione di scivolare su una china di cattivi comportamenti sempre più gravi. Possiamo affermare che in *Tempo di marzo* questa linea ereditaria paterna è, almeno apparentemente, portatrice di valori fallimentari. La cosa è confermata ad esempio dal tragico destino del primo matrimonio paterno: sposando una signora milanese, superficiale e «con piena la testa di idee da gran principessa» (p. 90) il padre di Nino si è messo in difficoltà economiche. Oltretutto, da quell'unione era nata una figlia, Paolina, che il lettore scoprirà essere diventata prostituta. Opposti a questa attitudine morale laica, passionale e peccaminosa, sono i valori della linea di discendenza materna. La famiglia della madre di Nino è clericale e fortemente legata alla Chiesa e, nello stesso tempo, mostra un'accentuata inclinazione all'accumulo di ricchezze: dando così prova di un atteggiamento discutibile per i suoi aspetti prevaricatori e disonesti. Lo zio «pulito», Romualdo, fratello della madre di Nino, è un avaro molièriano e si muove con scaltrezza e abilità nel mondo degli affari, guidato da una serie di convinzioni morali che, per egoismo e individualismo, sono molto simili a quelle dell'altro zio. La sua frase ricorrente (da intendersi come un doppio senso giocato sul significato del termine “mangiare”) è: «mangia figliolo se vuoi diventare grande» (p. 47). È convinto poi che, al di là dell'onestà, «farsela fare è peccato» e che i tre segreti importanti della vita siano: «non far vedere le nudità del corpo, i peccati dei padri e il fondo della borsa» (pp. 128-9). Romualdo, affarista senza scrupoli priverà la madre di Nino della sua parte di eredità. Fallimentare e criticabile, quindi, risulta anche l'indirizzo morale che il protagonista ha ereditato dalla linea materna della sua famiglia.

Il protagonista in conflitto

Ma come si muove Nino, preso nello schema dicotomico dei valori in gioco, dei *discorsi morali* dei due rami della sua famiglia? Come lettori lo seguiamo in un racconto cronologico che inizia dal maggio dei suoi 12 anni fino al Natale (momento catartico per eccellenza) dell'anno seguente. In questo periodo si verificano in lui i mutamenti

fisiologici tipici della pubertà: frequenti nel testo sono ad esempio i riferimenti al suo «cambio della voce» e la conclusione del romanzo avviene in concomitanza con il formarsi di quella nuova, adulta, salutata con soddisfazione dal padre: «Ora potrai vantarti di avere la tua brava voce d'uomo. E presto spunteranno i baffi: fa vedere! ... E poi bisognerà pensare di procurargli moglie, a questo giovinotto!...» (ivi, p. 229). Conosciamo dunque Nino in un periodo psicologico delicato e difficile: la pubertà mette in crisi l'immagine del sé e del mondo, provoca l'entrata in scena, con forza destabilizzante, delle pulsioni sessuali. Nino, già confrontato con il problema della metamorfosi fisica (significativa la sua percezione della propria mostruosità: «Ebbene, perduta la mia bellissima voce, finita! Mi veniva su dal petto una specie di sussurramento molle e cupo che, se tentavo di fargli forza e di trascinarlo in alto, diventava un gridaccio sgarbato ovvero un miagolio. Tutti si burlavano di me, mi guardavano come se mi fosse data fuori non so quale mostruosità», ivi, p. 197), vive una costante tensione interiore. Ha un bisogno doloroso di capire quale delle due eredità di famiglia sia per lui predominante; vuole conoscere la sua vera natura e le giuste regole da seguire per orientare il proprio comportamento. Come lettori, ci sarà negata la possibilità di sapere quali sviluppi avrà la sua metamorfosi: il racconto finisce con Nino che, dopo l'ultima estenuante avventura, cade nel sonno. Osservata da questa prospettiva "ereditaria", la trama è, ancora una volta, ben diversa da quella di un ameno libro per l'infanzia: *Tempo di Marzo* risulta invece un complesso, e per certi versi anche scabroso, romanzo di formazione. La situazione conflittuale socio-famigliare, unita alla metamorfosi ormonale individuale, pone il protagonista in una sorta di centrifuga emotiva in cui egli continua a mutare stato d'animo e tono dell'umore. Nino passa dall'estasi mistica alla marachella più stupida, da una nuova crisi religiosa all'innamoramento; vive con estrema violenza emotiva ogni incontro con una figura femminile e, nel corso del romanzo, si innamorerà perdutamente ben quattro volte; trascorre dalla ribellione alla tristezza rassegnata, dall'atteggiamento di sfida eroica al pianto più disperato. Lo potremmo definire un personaggio patologico, ciclotimico, incapace di darsi un atteggiamento coerente e lineare rispetto agli avvenimenti. E, di nuovo, la caratteristica sembra ereditaria: «Sei proprio figlio di tuo padre – mi diceva spesso la mamma. - Gente fatta a su e giù, come i campi mal vangati...» (ivi, p. 75). Egli *vorrebbe* assumere un atteggiamento equilibrato, *vorrebbe* capire quale sia il modo migliore per orientarsi rispetto alla realtà. Nino, infatti, non è uno stupido: in lui è all'erta un principio auto-analitico molto attivo, che il narratore riproduce costantemente, sollecitandoci a seguire le sue peripezie adolescenziali. L'aspetto auto-analitico della narrazione è messo in luce da un elemento contenutistico significativo. Fa parte del carattere di Nino il desiderio di «vedere le cose d'in alto» (p. 35). È un atteggiamento

che Nino confessa allo zio Romualdo e che quest'ultimo farà diventare proverbiale in ambito familiare. Nei momenti critici, in cui la tensione interiore si fa più violenta, Nino infatti cerca la solitudine o un punto del paesaggio sopraelevato da cui osservare il mondo. Questa dimensione verticale è più volte richiamata: troviamo nel testo ben tre scene ambientate in una soffitta, oltre alla scena in cui Nino, aiutando la Signora Lucia a fare le pulizie, impara la massima secondo la quale «a far pulizia si comincia sempre dall'alto» (p. 99). L'elevazione fisica, in *Tempo di Marzo* si associa in qualche modo a uno stato di nettezza interiore, a una migliore e più chiara comprensione della realtà. In generale possiamo osservare che la dinamica *alto-basso* è caratteristica essenziale del romanzo: persino la scena chiave in cui Nino provoca l'incendio della cascina di Montetoro è legata ad una ascesa in montagna, in cui il protagonista esprime una volontà di affermazione individuale. La prospettiva dall'alto ha poi un significato estremo, rovesciato, drammatico, nel momento in cui Nino, incapace di gestire i suoi sensi di colpa, è colto da pensieri suicidali, proprio guardando in basso dalla balaustra di un ponte (p. 234). Nino cerca dunque di risolvere il suo disagio interiore assumendo una posizione elevata rispetto al piano degli avvenimenti. E ciò è vero anche in termini spirituali: a un certo momento gli sembra di poter risolvere i problemi della famiglia diventando sacerdote e quindi innalzandosi verso Dio.

Una chiave morale: Provvidenza e onore

Torniamo a sondare il parallelismo tra la situazione conflittuale vissuta dal protagonista e la complessità della società in cui egli vive: il mondo raffigurato in *Tempo di Marzo* pone continue difficoltà agli uomini, così come la pubertà li pone a Nino. Ricorrenti «disgrazie» complicano l'esistenza a tutti: la morte della mucca, la fuga dello sciame di api, il pericolo di crollo del tetto della chiesa, il destino sfortunato della sorella Paolina, le malefatte dello zio «cattivo», le malattie, ecc. sono solo alcune delle forme con cui il destino sfortunato si accanisce sulla famiglia di Nino. In questo spaccato di società rurale vediamo profilarsi due temi tradizionali della letteratura italiana. Da un lato il tema verghiano dei «vinti», e dall'altro quello manzoniano della «Provvidenza». Potremmo addirittura dire che in *Tempo di marzo* i due temi confluiscono l'uno nell'altro, e una ricorrenza lessicale in due luoghi liminari del testo ci conferma il collegamento tra i due. Aperto da una considerazione verghiana – «L'anno delle *disgrazie* (tristemente famoso nelle cronache della mia famiglia) cominciò così» (ivi, p. 3) – *Tempo di marzo* si chiude con una soluzione positiva «provvidenziale»:

Qualche tribolazione è quel che ci vuole [...] per non montare in superbia.
Per poter sentire com'è buono un pezzo di pane e un bicchier di vino, che,

chi ne ha tutti i giorni, non se ne accorge più. [...] Ho sempre visto che ogni famiglia ha una certa porzione di bene da godere e di male da soffrire... Sicché le *disgrazie* che sopportiamo noi sono tante di meno per i nostri figlioli (ivi, pp. 245-46).

Il provvidenzialismo di Chiesa non va però del tutto nella direzione manzoniana. Se infatti la vicenda dei *Promessi Sposi* si chiude con un'apologia della "resa" nei confronti della volontà divina, nella fiducia che Dio conduce tutte le peripezie ad un *dénouement* positivo, nel caso di *Tempo di Marzo* l'intervento di «Quel di lassù» (ivi, p. 245) richiama piuttosto i personaggi all'assunzione di una responsabilità individuale "civile", al recupero del sentimento dell'"onore". Vediamo infatti come la conclusione del romanzo ponga in rilievo il problema della correttezza dell'individuo: Nino rischia che un innocente venga condannato al suo posto, ma il vecchio ingiustamente accusato è scagionato perché il padre di Nino, che è uno dei giurati al processo, sulla scorta di alcune intuizioni istintive e tutto sommato banali, decide di votare in favore della sua innocenza e, senza saperlo, impedisce la condanna ingiusta:

M'ero avvicinato alla finestra a guardar giù nella strada. Cominciavano ad accendere i fanali del gas, i lumi delle botteghe. Gente di tutte le età andava e veniva, si fermava a salutare, a farsi gli auguri di Natale. Gerle e cavagni, carretti, carrozze da non potersi muovere; facce contente, mani che si stringevano, campane che suonavano... Allora tornai verso la tavola; e avendo il dottore finita la sua chiacchierata potei ottenere subito la parola. E dissi: "Ci ho ripensato su e il mio voto è ormai deciso. Voto per l'assoluzione". Cinque dunque contro quattro. Il Celestino era salvo. (Ivi, p. 243).

«È stata un'ispirazione dal Cielo!» dirà la madre (ivi, p. 244) quando il marito le racconterà l'accaduto. Da parte sua, il padre di Nino è certo d'accordo con questa interpretazione dei fatti, ma pure insiste nel sottolineare che non solo con il suo voto non ha condannato un innocente, ma, senza saperlo, ha anche salvato suo figlio: Nino, infatti, emozionato dal racconto, era scoppiato in pianto e aveva confessato la sua colpevolezza. Suo padre è molto fiero della resipiscenza del figlio, del suo recupero del senso dell'onore: «Perché la vita d'un uomo non è solo la pellaccia che si porta indosso. È qualche altra cosa... qualche altra cosa». In questo momento si conclude il percorso di maturazione di Nino, il quale sente nientemeno che formarsi dentro sé l'anima:

Mi pareva d'avvertire una strana novità operatasi in me, paurosa e fausta ad un tempo, ma difficile a dire... [...] qualche cosa come quando una fitta nebbia vien diradandosi [...]. Ma è esempio troppo imperfetto a indicare lo sgomento di quando, per la prima volta, vediamo e sentiamo l'anima che è in noi (ivi, p. 244).

Se è vero quindi che la catarsi finale di *Tempo di Marzo* avviene per una sorta di

intervento divino, per intercessione di una manzoniana Provvidenza, è altresì vero che per il padre di Nino la motivazione religiosa non è il fattore scatenante e il senso dell'intervento provvidenziale lo colpisce solo a posteriori. La sua scelta di assolvere il presunto colpevole è dettata, in fondo, da un generico sentimento di solidarietà umana "natalizia", buonista. Assai più importante per lui è invece che questa circostanza abbia spinto il figlio a confessare il proprio errore. La moralità laica assoluta, infatti, passa per l'assunzione di responsabilità individuale di cui lui è un esempio vivente: «So già cosa vuoi dire. Sono un galantuomo sai? Chi ha avuto danno per colpa nostra... per colpa di quella canaglia lì... sarà compensato fino all'ultimo centesimo. Dovessi vendere la camicia. Non è la prima volta che pago per i peccati degli altri» (ivi, p. 242). Chiesa tenta una sintesi tra sacro e profano, laicizzando la soluzione dei conflitti morali e proponendo una sorta di armonizzazione tra l'ordine superiore e le leggi umane (lo vedremo anche negli altri romanzi che, possiamo anticiparlo fin d'ora, si giocano esattamente sugli stessi elementi) che passa attraverso l'atteggiamento responsabile dell'individuo. Gli eroi, insomma, vengono salvati non perché si siano completamente abbandonati nelle mani di Dio ma perché, coscienti dei valori spirituali che sovrastano e dirigono la realtà, si sono fatti moralmente carico del proprio ruolo verso la società. In *Tempo di marzo* trionfano giustizia e onore, incarnati dal padre laico e liberale di Nino, anche se temperati da una dose di cristianesimo provvidenziale. Non è un caso che alcuni critici hanno abbiano dunque intravisto una vena di moralità protestante nella letteratura di Chiesa (ad esempio Soldati), colta forse in questa sintesi tra impegno individuale e fiducia nella mano divina, così tipica nella concezione dell'etica della chiesa riformata. Ma resta comunque altrettanto vero che le sorgenti di una simile concezione morale si ritrovano anche nell'etica del liberalismo crociano, la corrente di pensiero così influente nella cerchia degli intellettuali di inizio '900.

Il narratore invadente

Una questione estremamente interessante in *Tempo di marzo* si collega alla domanda relativa all'istanza narrativa: chi ci sta raccontando questa storia? In prima battuta appare evidente che chi la scrive è anche il suo protagonista: «L'anno delle disgrazie (tristemente famoso nelle cronache della mia famiglia) cominciò così» (ivi, p. 3), ci dice Nino. Quindi il testo con cui ci confrontiamo è una narrazione autobiografica. Seguendo le categorie narratologiche elaborate da Genette potremmo dire che ci troviamo in presenza di un narratore autodiegetico, palese e onnisciente. La definizione tecnica però non esaurisce compiutamente la complessità della fisionomia di questa istanza narratrice, che di fatto non è coerente, stabile, ma va soggetta a frequenti

“cambiamenti di personalità”, e modifica il proprio atteggiamento critico in rapporto alla storia che ci sta raccontando. A tratti è una voce distante, matura, filosofica e manzoniana, in altri passaggi è invece fortemente ironica e sarcastica, critica verso il protagonista stesso e verso gli altri personaggi; a tratti è completamente solidale con Nino e le sue peripezie («Se di quella barbara pena parlo con tanto accoramento, è ben da supporre che anch'io ne abbia fatta la prova», ivi, pp. 114-17), in altri momenti lo giudica e smaschera la sua viltà, arrivando persino a sbugiardarlo («non era vero», ivi, p. 176). I suoi commenti e i suoi interventi sono dunque di natura eterogenea e costellano il dettato in modo ossessivo, sovrabbondante. L'onnipresenza della voce narrante¹ crea una sovrastruttura comunicativa del tutto particolare, e “costringe” il lettore a occuparsene. La prima impressione è che, come succede in genere nei romanzi di formazione, la voce narrante voglia suggerirci di seguire il percorso di crescita di Nino, visto nella prospettiva di un “oggi” da cui il narratore adulto guarda ormai all'epoca della propria gioventù, formulando un giudizio su quegli eventi. Il gioco diventa ancora più esplicito quando, in una sorta di *mise en abîme* rovesciata il narratore si svela però come *letterato* (ivi, p.181: «A raccontar la cosa adesso, da uomo guasto alle abitudini letterarie»). Il risultato è, naturalmente, che il lettore identifichi nel contenuto del romanzo il racconto delle avventure d'infanzia di uno scrittore, attuando una sorta di sovrapposizione attoriale tra narratore, autore implicito e autore reale, finendo semplicemente per considerare il testo come una narrazione autobiografica della vita giovanile dello stesso Chiesa. La trappola, cioè la tentazione di operare una lettura autobiografica di *Tempo di Marzo*, si è attivata spesso non solo fra il pubblico, ma anche tra i critici che si sono occupati del romanzo (vedi lo stesso Bianconi nei *Colloqui*). E, di fatto, la sovrapposizione tra autore e protagonista di un'opera letteraria è un meccanismo frequente nella letteratura d'inizio 900, una tecnica narrativa cara in particolare ai «vocianti». Come ha scritto Giuseppe Marchetti («La Voce», Firenze, Vallecchi, 1986, p. 17), infatti,

Prezzolini e i suoi collaboratori trovarono così unione e forza e una fulminante distinzione nell'atto specifico della confessione pubblica, nella narrazione che identificava e proiettava all'esterno le ferite e le speranze della maggiore e più delicata proiezione di sé.

Non a caso su questa ambiguità gioca anche, nelle sue opere, lo stesso Panzini, autore come detto molto ammirato da Chiesa. Per certi versi ritroviamo addirittura esempi di questa sovrapposizione nell'esperienza “eroica” dannunziana, dove i protagonisti dei romanzi sono considerati dai lettori e spacciati dall'autore stesso come alter-ego di finzione del loro estensore. In rapporto a questi esempi, tuttavia, il narratore

1 Lo nota anche Bonalumi in *Il pane fatto in casa*, p. 49.

di Chiesa, così poco coerente, e instabile nel suo orientamento verso le vicende che racconta, ci confonde. Egli ci dice sì qualcosa di sé come adulto, ma il suo continuo cambiamento di distanza non ci permette di capire quale sia la sua attuale situazione, il suo orientamento morale. In questo modo, di fatto, ci impedisce di capire come valuti ciò che ci sta raccontando, e, soprattutto, non ci spiega perché ce lo stia raccontando. Se la struttura del *Bildungsroman*, infatti, prevede che il lettore sia accompagnato lungo un percorso di evoluzione morale e spirituale di un personaggio, qui di fatto, non ci è mostrata nessuna evoluzione del protagonista. Quello che ci è possibile comprendere è soltanto che Nino, alla fine, nell'«oggi della scrittura del testo», è diventato un letterato. Ben lontano anche dalla coerente, solida, saggezza ironica del narratore dei *Promessi Sposi*, il narratore di *Tempo di Marzo* è quindi poco definibile, evanescente, distimico. E se i letterati vociani e lo stesso Panzini chiarivano fin dall'inizio che le loro narrazioni, configurate come vere e proprie “confessioni”, riguardavano vicende della loro esperienza personale narrate con intenzione di muovere una riflessione morale o estetica (si pensi al *Mio Carso* di Slataper; a *Un uomo finito* di Papini; a *Il ragazzo di Jahier*) qui, con Chiesa, ci è impossibile fare altrettanto. Come lettori non sappiamo “che fine abbia fatto” il personaggio, cioè a quale destino sia andato incontro, perché al termine della narrazione Nino si addormenta: e in questa ellissi costringe a spegnersi anche la voce dell'istanza narrativa. Come lettori non possiamo quindi costruire un vero riassunto di ciò che ci è stato raccontato, perché ci manca la traccia che il narratore ha disegnato nella parabola intrinseca del suo personaggio. Sappiamo che *Tempo di marzo* si chiude con una catarsi positiva, i cui valori morali sono definiti e sostenuti dalle convinzioni laiche del padre di Nino, ma (anche se sappiamo che nel momento della soluzione morale egli ha sentito nascere dentro di sé l'anima) non sappiamo che conseguenze abbia tratto da ciò il Nino adulto, il nostro narratore. In questo senso, in *Tempo di Marzo* lo schema del *Bildungsroman* è sabotato dall'interno, con grande delusione delle nostre aspettative di lettori. Solo identificando Nino con Chiesa, personaggio reale, la vicenda acquista una sua (apparente) coerenza narrativa. Perché Chiesa lo conosciamo “davvero” e ne sappiamo definire la posizione morale. Di fatto, Nino non ha dunque saputo «chiudere» autonomamente il percorso di sviluppo psicologico che la sua vicenda ci propone. Eppure il testo possiede ugualmente una sua morale, un suo messaggio, veicolato attraverso la l'esperienza di un personaggio comprimario, suo padre: la sua fiducia nell'onestà viene alla fine ripagata, al punto che un evento fortuito si trasforma in un atto di giustizia.

Un affresco confuso dagli splendidi dettagli

Va ricordato che la fortuna riscossa nel corso degli anni dal primo romanzo chiesiano non è dovuta all'originalità del suo contenuto o alla profondità del suo pensiero morale. I suoi lettori, così come i critici che se ne sono occupati, hanno concentrato la loro attenzione sugli aspetti più appariscenti del testo: la grazia e la leggerezza nelle descrizioni di alcuni ambienti, personaggi, situazioni, tutti elementi evidenti e facili da rilevare. Non si può negare che in *Tempo di marzo* Chiesa abbia saputo creare bozzetti popolareschi molto espressivi, partendo da acute osservazioni dal vero. Nell'abilità del Chiesa "verista" di cogliere alcuni dettagli delle persone e definire i caratteri attraverso semplici e calzanti descrizioni, si ritrovano i passaggi più godibili: la raffigurazione dei due zii, il modo di mimare la loro parlata, la capacità di ritrarre le vivaci figure femminili, rendendo ogni discorso individuale coerentemente lungo tutto il romanzo, sono prove di maestria stilistica. È del resto proprio in questi tratti popolareschi universali che traspaiono, paradossalmente, gli elementi più ticinesi di *Tempo di marzo*. Chi conosca la storia del nostro cantone può facilmente collocare gli odii tra fazioni, le reciproche accuse tra clericali e liberali, nel contesto delle lotte politiche storiche¹. Va considerato che la suddivisione ideologica in questi due blocchi era ancora parzialmente valida nell'Italia di inizio 900, cosa che ha senza dubbio contribuito a rendere il discorso di *Tempo di Marzo* comprensibile e esportabile sul mercato italiano (analogo destino non sarà invece possibile per gli altri due romanzi). Ma per tornare al consenso attorno agli aspetti pittoreschi di *Tempo di Marzo* possiamo notare come l'abilità di ritrattista di Chiesa (nota fin dalla sue *Lettere iperboliche*) sia oggettiva e piacevolissima. La capacità di cogliere le fisionomie dei personaggi con ironia e attenzione è ben evidente, ad esempio, nella raccolta di prose brevi *Racconti puerili* che, come abbiamo visto, può essere considerata una tappa preliminare al primo romanzo di Chiesa. Più misurati nell'estensione, più concisi e calzanti, quei racconti

1 Esistono interessanti testimonianze letterarie, che mostrano come il conflitto si prestasse ad una trattazione "romanzata". Viene da pensare in particolare al vivace romanzo del 1932 di Don Francesco Alberti, *Il Voltamarsina* (Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1991) in cui il tema del tradimento dello schieramento politico prende quasi la forma del dramma epico. Da segnalare, poi, anche un po' come curiosità, il ritratto del Ticino che Giovanni Anastasi fornisce ai confederati di lingua tedesca nel singolare libretto *Vita Ticinese* (Arnold, Lugano, 1909). Il testo, che nelle intenzioni si configura come un'introduzione alla società ticinese ad uso degli svizzeri tedeschi che volessero imparare l'italiano, contiene un divertente, molto realistico racconto in cui viene descritte con vivacità e precisione la dinamica conflittuale tra i due partiti. Al di là dei suoi aspetti ironici, il testo di Anastasi è assai eloquente e dimostra come la conflittualità politica influenzi il modo di vivere della popolazione ticinese.

d'infanzia non devono piegarsi a nessuna "impalcatura" romanzesca, e sono probabilmente alcune tra le più belle pagine della letteratura ticinese. *Tempo di marzo* non riesce a raggiungere quel livello di pregnanza, di intensità. Soprattutto, è la continua interferenza del narratore, il suo apparire come istanza ambivalente a rendere impossibile una chiara identificazione del messaggio. In questo senso ci risulta più comprensibile (e potremmo quasi convenire con lui) l'affermazione di Giuseppe Colli di cui dicevamo più sopra: l'apparente impossibilità di analizzare *Tempo di marzo* potrebbe dipendere dalla sua sostanziale incoerenza narratologica, dal suo essere una storia raccontata non si sa da chi e non si sa per che motivo. L'attenzione del lettore finisce per concentrarsi su vari episodi disparati, molto piacevoli del resto, (la salita al campanile, la passeggiata a piedi nudi nel rigagnolo, la caccia alle api, ecc.) senza che tutto questo permetta di costruire un'unità discorsiva analizzabile, in cui si possa valutare il percorso di maturazione del protagonista, la sua evoluzione come personaggio. Potremmo in un certo senso paragonare *Tempo di marzo* a un affresco perfettamente riuscito nella definizione di alcuni particolari e, invece, decisamente disordinato e sfuocato sia per quanto riguarda la scelta del soggetto principale della raffigurazione, sia per il punto di vista adottato dal suo pittore. Espandendo l'analogia, potremmo dire che la godibilità dei dettagli, di eccellente fattura, ha sopravanzato lo sforzo necessario alla comprensione del senso generale del disegno, che risulta, tutto sommato, poco interessante, contorto, confuso. Rimane però aperta l'ipotesi che Chiesa abbia voluto coscientemente tentare un esperimento letterario originale e proporre nelle sue pagine un moderno eroe confusionario, incoerente, le cui azioni sono raccontate da un narratore invadente e contraddittorio. Da un punto di vista narratologico descriveremmo la situazione come un confronto tra un «narratore inattendibile» e un «eroe inetto», casistica di cui la storia della letteratura ci ha dato numerosi esempi (il già citato Baldi, ci ricorda che d'Annunzio è stato uno specialista di simili congegni, ad esempio ne *Il Trionfo della Morte*¹). Per quanto supportati dalle teorie degli specialisti, preferiamo non addentrarci nell'analisi di questa ultima ipotesi e ci limitiamo a segnalare tale (comunque significativa) discrepanza tra la ricezione "leggera" del testo e la complessa struttura narrativa che ne contraddistingue l'enunciazione.

Paesaggio e narrazione

Una piena comprensione del testo non può mancare di un accenno alla questione

1 «Nel *Trionfo* il contegno del narratore e dell'autore implicito, che pure dovrebbero prendere criticamente le distanze dal protagonista, [è] ambivalente, oscillante tra distacco e connivenza. È questa ambivalenza che impedisce a d'Annunzio, nonostante tutti i suoi propositi di portare fino alle estreme conseguenze la critica al personaggio "inetto"(...)» (p. 136).

del paesaggio di *Tempo di marzo* e dello sfondo geografico in cui si muovono i personaggi della narrazione. Occorre dire innanzitutto che esiste concretamente il rischio, in modo speciale per i lettori ticinesi, di voler forzare il contenuto del romanzo nel tentativo di identificare i toponimi fittizi utilizzati da Chiesa con località reali del cantone. È un rischio indotto in gran parte dalla posizione ambigua del narratore, che, come abbiamo visto, sembra giustificare l'identificazione tra Chiesa "personaggio reale" e il "narratore-autore" del romanzo. Una volta che si sia attivata questa identificazione, vista anche la forte carica realistica che il testo possiede, viene spontaneo tentare di collocare la vicenda narrata nei luoghi chiesiani. La società rurale descritta nelle pagine del romanzo è, del resto, per molti aspetti simile a quella del Mendrisiotto. Alcune associazioni sono addirittura quasi automatiche: lo stesso Bianconi, nei suoi *Colloqui* con Chiesa (p. 33) gli chiede se Castelletto non possa essere identificato con Rovio (il paese della famiglia della madre di Chiesa). La scelta del toponimo potrebbe essere favorita dalla presenza, poco lontano da Rovio, del santuario della Madonna del Castelletto. Ma, oltre a questo, è forte per noi la tentazione di vedere Vico di Sotto come Sagno, o ancora Borgovecchio (sede del Ginnasio) come Mendrisio¹; sono tutte ipotesi che si fondano essenzialmente sull'identificazione biografica tra la figura di Nino e quella dello stesso Chiesa. Di fatto, a sollecitare ulteriormente questa possibilità di sovrapposizione tra la geografia romanzesca e quella reale, concorrono altri toponimi, che esistono realmente nella regione, come Campora, o Dosso Bello. Per questo motivo sarà importante ricordare che Chiesa, nel momento della redazione del suo primo romanzo, decide consapevolmente di utilizzare un paesaggio astratto, geograficamente indefinito, mentre non sarà la stessa cosa, ad esempio, per gli altri due romanzi. Per quello che riguarda *Tempo di Marzo*, questa vaghezza della collocazione offre ai lettori italiani la possibilità di realizzare il contenuto narrativo (Iser, *Teoria della ricezione*, p. 46) ambientandolo in luoghi vicini alla propria esperienza e quindi, potenzialmente, di sentirlo come proprio. Non è da escludere, anzi, che la scelta di Chiesa si sia rivelata una delle chiavi del successo italiano del libro. Di fatto, dobbiamo notare che, nell'epoca descritta, che potremmo collocare attorno agli ultimi decenni dell'800, i temi della discussione politica (clericalismo vs. laicismo), le istanze morali espresse dai personaggi, i ruoli delle varie figure (madre, padre, maestri, servi, ecc), i problemi toccati (emigrazione, eredità usurpata, turbamenti adolescenziali) erano sostanzialmente condivisi in tutta l'area italoфона. *Tempo di Marzo*, insomma, sembra immerso in un'indeterminatezza geografico-sociale assai produttiva: possiamo senz'altro affermare che Chiesa ha scritto un romanzo al tempo stesso italiano e ticinese e che la sua scelta è stata coronata da pieno successo. Volendo osservare la

1 Bonalumi lo dà per assodato ne *Il pane fatto in casa*, nota 8, p. 55.

narrazione da vicino, esistono comunque piccoli dettagli che depongono per una ticinesità della narrazione. Tra i membri della famiglia di Nino viene descritto a più riprese il «*birgum*» («Sì, il nostro servitore Giosuè, un bergamasco», ivi, p. 14). Ora, l'emigrazione bergamasca era legata essenzialmente alla zona prealpina, in cui i «*birgum*» potevano mettere a frutto le loro capacità e competenze nella vita agricola di montagna (vedi anche l'analoga figura nel *Libro dell'alpe* di Giuseppe Zoppi). Il fatto che dell'uomo ci venga dato il soprannome dialettale, uno dei pochissimi frammenti di lingua ticinese in tutto il romanzo, laddove altri sono stati italianizzati, come «*ballabiotti*», p. 35 o «*burlare addosso*», p. 28, crea un piccolo segnale deittico. Esisterebbe poi un ulteriore elemento, di significativa valenza sociologica, che permette di collocare la vicenda in Ticino, e che fuori da questo contesto sarebbe di difficile comprensione. Nel penultimo capitolo, il padre di Nino va a trovarlo in collegio e gli porta un regalo. Nino racconta: «Mi porse un cartoccio legato con quel nastrino speciale, bianco e rosso, bianco rosso e verde, con cui i pasticceri manifestano il loro patriottismo» (p. 230). Il particolare è curioso, perché parrebbe presupporre l'esistenza di una festa che coinvolge tanto la Repubblica italiana (bandiera tricolore), quanto la Confederazione elvetica (bandiera rosso-bianca)¹. Il dettaglio permette di collocare la vicenda nell'area di contatto tra le due nazioni ed è sicuramente uno spunto di svelamento sull'ambientazione geografica del testo. Come vedremo, negli altri due romanzi, *Villadorna* e *Sant'Amarillide* la collocazione geografica sarà ben più chiara, e ben più ticinese. Va notato, comunque, che l'orizzonte del romanzo è più italiano, piuttosto che elvetico. Quando occorrono toponimi reali, essi riguardano grandi città italiane, come Genova, chiamata in causa a proposito del tema dell'emigrazione, e Milano, connotata come città della perdizione e del lusso. Nessun accenno invece a città svizzere.

Conclusione

Tempo di marzo, primo romanzo di Francesco Chiesa, propone dunque ai suoi lettori un *Bildungsroman*. Il suo protagonista soffre per un conflitto morale che ha le sue basi al tempo stesso nella sua famiglia e nell'ambiente sociale in cui vive. Il conflitto assume una dimensione urgente e drammatica proprio nel periodo del suo sviluppo puberale. La confusione emotiva e psicologica è riassunta nel titolo stesso del romanzo, in cui il «tempo di marzo» può essere inteso nel significato di «variazione costante di

1 Esiste comunque la possibilità che il nastrino bianco-rosso rappresentasse la bandiera dei Savoia. Curiosità: in *La vita di Dolcetta* di Mario Pratesi, (p. 282) dei fiocchetti bianco rossi e verdi vengono gettati alla folla per festeggiare la rivoluzione liberale in Toscana.

atteggiamento» (come nel proverbio «Marzo pazzarello...»). Da notare che la locuzione riappare in tre momenti della narrazione e assume essenzialmente tre significati diversi: da un lato è allusione al periodo giovanile, in cui «marzo» identifica la giovinezza del protagonista (ivi, p. 99); a p. 75 è usato invece dalla madre per definire la volubilità del carattere del marito e del figlio Nino e, in questo senso, va intesa come segno dell'«eredità negativa» paterna; infine ricorre al momento dello scioglimento della tensione: «Tempo di marzo, oh comel!», nel senso di una riconquistata purezza e possibilità di rinascita (ivi, p. 241). Assistiamo quindi a una significativa evoluzione del concetto espresso dal titolo, come se esso si adattasse di volta in volta allo svolgimento delle vicende narrate, come se acquistasse progressivamente un significato. Chiesa costruisce quindi una struttura in apparenza ben inserita nella tradizione, ma il trattamento dell'intreccio possiede un *dénouement* tutto sommato bizzarro: la chiave per la risoluzione del conflitto è nelle mani di un comprimario e non del protagonista della narrazione. Rispetto ai parametri tradizionali della narratologia non assistiamo dunque a una vera trasformazione caratteriale dell'eroe, ma piuttosto a un'eclissi della sua figura. *Tempo di marzo* non si chiude con un epilogo che metta in discussione la personalità dell'eroe, ma sposta gli avvenimenti in una prospettiva di apertura verso il futuro vaga e indefinita. Una simile scelta non è banale. Apre infatti il campo a una serie di riflessioni e di ipotesi che affronteremo in seguito, paragonando concretamente la struttura dei tre romanzi chiesiani.

3.1.2. Villadorna: un borgo e una famiglia di *parvenu*

La genesi: la crisi del romanzo italiano

Letta alla luce della «teoria della ricezione» la storia del secondo romanzo di Chiesa è molto particolare. Salutato con grandi elogi al suo apparire, il libro era atteso, dopo il grande successo di *Tempo di marzo*. Di fatto, osservando le reazioni suscitate dopo la sua apparizione, possiamo affermare che tra i romanzi di Chiesa *Villadorna* è quello che ha attirato la minore attenzione della critica e del pubblico. Lo scrittore ticinese stesso sembra trascurarne l'esistenza: non lo cita nemmeno durante i *Colloqui* bianconiani, come se l'avesse realmente dimenticato. Da notare a questo proposito che alla fine degli anni 60 del '900, l'imminenza del centenario chiesiano aveva in qualche modo riacceso l'attenzione del mondo culturale ticinese attorno alla sua opera. Se Agliati nel 1971 ripubblicò *Tempo di marzo* per l'occasione, Piero Scanziani a sua volta aveva deciso di ristampare due volumi di Chiesa per la propria casa editrice, l'Elvetica: sceglierà *Sant'Amarillide* e *I racconti del mio orto*. *Villadorna* era del tutto scomparso

dall'orizzonte delle lettere ticinesi. Cerchiamo di comprendere i motivi di questo “oblio nell'oblio”. Innanzitutto *Villadorna* è un romanzo dalla valenza in qualche modo politica: il successo che riscuote immediatamente dopo la pubblicazione è apparentemente collegato a contingenze d'ordine extraletterario. Il libro si aggiudica il premio dell'Accademia Mondadori, riconoscimento che è collegato a un'operazione più o meno velatamente propagandistica della politica culturale fascista. L'Italia infatti, a sette anni dalla presa del potere del regime ha, a detta di alcuni suoi intellettuali di spicco, visto isterilirsi il proprio vivaio letterario. Esisteva bensì una ricca produzione di romanzi “di consumo” ma mancavano indubbiamente narratori di alto livello, capaci di ricoprire il ruolo di scrittori “nazionali”, all'altezza della tradizione romanzesca europea. A Mussolini servivano invece figure come erano state quelle di Pirandello, d'Annunzio o Verga, in grado di far brillare all'estero la cultura dell'Italia fascista e di dar lustro, in questo modo, al suo modello politico. In Italia, in quegli anni, la discussione sul tema era accesa. Il provocatore Papini dava per spacciato il romanzo come forma di creatività in sé stessa (*Gli operai della vigna*, Firenze, Vallecchi, 1929). La rivista «Solaria» dedicava un intero suo numero al «problema del romanzo» («Solaria», 1929, n.11).¹ Un quadro efficace della situazione in questo contesto di crisi, assolutamente illuminante sulla funzione del Premio Mondadori, è proposto da Dante Isella nella prefazione al *Racconto italiano di ignoto del 900*, di Gadda (Torino, Einaudi, 1983, p. VIII). Isella scrive: «nelle lettere italiane il grande assente fin oltre il primo ventennio del novecento fu proprio il romanzo. (...) Insomma nonostante le apparenze, tempi di crisi per la narrativa; da dovere supporre che le intenzioni del concorso Mondadori fossero proprio di stimolare nuovi talenti in suo aiuto». Facevano parte della giuria del Premio nel 1925, tra gli altri: Giuseppe Antonio Borgese, Virgilio Brocchi, Benedetto Croce, Salvatore di Giacomo, Ugo Ojetti, Alfredo Panzini, Francesco Pastonchi e Luigi Pirandello. Il premio non venne attribuito nel 25 e 26: nel 27 lo vinsero *ex aequo* Chiesa con *Villadorna* e Francesco Perri con *Emigranti*.² L'attribuzione del premio a Chiesa ha però una valenza

1 Per una discussione approfondita sulla situazione si veda Giorgio Luti, *Letteratura del ventennio fascista*, Firenze, a Nuova Italia, 1972, p. 108). In effetti l'industria letteraria italiana produceva in quel periodo una notevole quantità di romanzi, e aveva i suoi scrittori alla moda (tra i più prolifici Brocchi, Zuccoli, Panzini) ma si trattava certamente di un'editoria “di consumo”. Interessante notare come si sia occupato del problema addirittura Antonio Gramsci (*I nipotini di Padre Bresciani*, in *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p.185) sottolineando la scarsa qualità di quel filone romanzesco borghese e perbenista.

2 Chiesa conosceva bene Perri: un articolo su «Gazzetta Ticinese» del 16 giugno 1928 riferisce che i due avevano tenuto una lettura pubblica di alcuni passaggi dei loro romanzi a Milano al Convegno dell'Accademia Mondadori. Possiamo altresì ricostruire esattamente le date di attribuzione del premio tramite il *Carteggio Chiesa-Formiggini* pubblicato recentemente da Giampiero Costa. Chiesa infatti ne dà

significativa nell'ambito dei rapporti tra Ticino e Italia fascista. Pierre Codiroli ne *L'ombra del Duce*, pp. 70-72, ha potuto ricostruire le manovre politiche che hanno condotto all'assegnazione. Chiesa in quell'epoca era ritenuto una personalità importante e influente; la sua difesa dell'italianità nell'ambito della vita culturale ticinese era assolutamente funzionale alla propaganda fascista. Mussolini, che non era alieno da interessi strategici verso "l'Italia svizzera", teneva a mostrare la sua benevolenza verso il Ticino e a mantenere un rapporto di amicizia che potesse eventualmente preludere a sviluppi politici (se non militari) futuri. L'assegnazione del premio pare quindi "pilotata" da intenti extraletterari, considerando inoltre che essa coincise con l'attribuzione a Chiesa di una Laurea *ad honorem* all'Università di Roma (maggio 1928). Il disegno politico, per quanto giocato su un piano letterario, era talmente chiaro alle autorità svizzere che queste cercarono di ristabilire l'equilibrio attribuendo nello stesso anno a Chiesa il «Premio Schiller». Curioso notare come rievocando quelle onorificenze (*Colloqui*, p.120) Chiesa non sappia ricostruirne esattamente la cronologia, anticipando il premio Schiller al 1927. Nonostante l'importanza degli eventi che si collegano alla sua pubblicazione, Chiesa stesso, come abbiamo detto, non sembra ricordare con particolare affetto *Villadorna*. In un altro punto dei *Colloqui* (p. 193), nello stilare un resoconto delle sue pubblicazioni con Mondadori, lo scrittore dimentica nuovamente il romanzo, affermando di aver cominciato la collaborazione con l'editore milanese nel 1930, con i *Racconti del mio orto*. Se pure non ci è possibile comprendere le motivazioni di questa sua disaffezione, certo è che il romanzo è al centro di una complessa trama politico-diplomatica i cui ricordi possono, a posteriori, essere giudicati come piuttosto imbarazzanti. Per ciò che riguarda le valutazioni letterarie di *Villadorna* sono davvero pochi i saggi a cui fare riferimento. Tra tutti spicca la stroncatura di Calgari:

Quando deve immaginare caratteri diversi dal suo, deve muovere passioni che non gli son proprie, deve cioè uscire dalla sua umanità per crearne una diversa – com'è appunto il caso del romanziere – la sua fantasia creatrice non lo seconda più. Degli uomini ha una visione intellettualistica e libresca, più che un'esperienza personale. (*Le 4 letterature della Svizzera*, p. 339).

Tranciante anche l'opinione di Giuseppe Biscossa¹: «tormentata, complessa e dispersa psicologia di *Villadorna* (...) la prima impressione che nasce dalla lettura di *Villadorna* è quella della continua interferenza dell'autore nel divenire del romanzo, il

notizia a Formiggini, il suo editore modenese. Il 15 dicembre 1927 avviene l'assegnazione ufficiale, il 16 dicembre «La stampa» ne dà notizia; il 17 ne parla il «Corriere della sera». (p. 319, nota 2).

1 In CHIESA, Francesco, *Vita e opere di Francesco Chiesa*, Chiasso, Elvetica Edizioni, Centenari, 1971. (pp. 417-8).

che naturalmente limita l'adesione e la raffredda"». Paradossalmente però, come vedremo, l'attitudine all'interferenza del narratore di *Villadorna* è in realtà molto minore di quanto lo fosse in *Tempo di marzo*. Per concludere questa messa a fuoco iniziale, possiamo affermare che nella nostra ipotetica trilogia romanzesca chiesiana *Villadorna* sia un testo rifiutato o quanto meno dimenticato. La cosa stupisce se si considera l'entusiastico clima e gli elogi sperticati che ne accolsero la pubblicazione: Chiesa ad esempio concesse il 12 giugno del 1928 in anteprima due capitoli (XXII e XXXIII) a «Gazzetta Ticinese» e il giornale commentò così l'eccezionale evento:

Sono due brani di schietta fragrante poesia paesana, che rispecchiano con maggiore evidenza le caratteristiche dell'arte del poeta ticinese: una sensibilità che chiameremmo virgiliana nell'intendere e nel rendere l'incanto e la bellezza della campagna e delle umili case, un delicato umorismo, un nitore e una lucentezza di forma che fanno dello Chiesa uno dei più armoniosi stilisti della letteratura contemporanea.

Storia di un'eredità problematica

Ma iniziamo a studiare il testo e prendiamo come punto di partenza un passaggio in cui troviamo un accenno metaletterario che ci sembra interessante porre all'inizio dell'analisi, perché sintomatico dell'atteggiamento del narratore di *Villadorna*. Diversamente dall'invadente alter ego del Nino di *Tempo di marzo*, qui la voce narrante rimane distante dalle vicende. La sua osservazione dei fatti mantiene una neutralità di giudizio e un distacco che potremmo quasi ascrivere ai precetti flaubertiani. Pur riferendo di eventi e situazioni moralmente rilevanti e cariche di pathos, il narratore non assume mai un ruolo giudicante, moralista. Tornando dunque al passaggio chiave che ci sembra utile mettere in rilievo, eccoci ad una scena in cui si descrive una discussione in corso tra due personaggi. Dice il narratore:

Quel giorno si poteva parlar di tutto. Birbanterie e sciocchezze si lasciavano rimaneggiare senza rendere cattivo odore, proprio come in certi rari libri non c'è colpa o miseria che non si vesta di un abito di simpatia e ogni male concorre a suggerire un senso di alta indulgenza umana. (p. 242).

La nostra ipotesi di lavoro è che questo frammento possa essere evidenziato come una dichiarazione di intenti dell'autore implicito, che vorrebbe forse invitarci a leggere quest'opera come un esempio di quei «certi rari libri». La scelta di Chiesa di inserire un'annotazione di questo tipo non può certamente passare inosservata. E come vedremo, *Villadorna* è un romanzo in cui le situazioni messe in scena richiamano una commedia umana, in cui il «male» è un tema costante, in cui si mostra la «miseria» di un certo numero di attori in preda a dolorosi conflitti interiori e profondi problemi di

relazione tra loro. Va considerato del resto che il testo possiede una chiara carica realistica, una notevole aderenza mimetica alla realtà ticinese. Il lettore è quindi portato a immaginare che vi vengano messe in luce «birbanterie e sciocchezze» in qualche modo reali o perlomeno vicine alla realtà. Se in *Villadorna* dunque si toccano tasti moralmente e socialmente dolenti, dal racconto non è mai assente un tono affabile, ironico e leggero: esattamente ciò che ci suggerisce il narratore, usando i termini «simpatia e indulgenza». L'analisi del testo ci mostrerà che in effetti, per questa sua seconda prova romanzesca Chiesa ha impostato un considerevole cambiamento di registro proprio negli aspetti legati alla funzione morale della voce narrante. Per rimanere ai confronti con *Tempo di marzo*, notiamo che là la narrazione ruota attorno alla figura di un chiaro protagonista, Nino. In *Villadorna* non è altrettanto facile disegnare lo schema dei ruoli attoriali. Tre figure principali sembrano infatti rivendicare un ruolo da protagonisti, quasi come nei *Sei personaggi* pirandelliani. L'analogia con la pièce è utile, anche perché ci aiuta a osservare fin dall'inizio che *Villadorna* possiede in un certo senso un impianto "teatrale". Il dialogo e il monologo sono forme che la narrazione assume molto spesso; nel testo poi il lettore si trova di frequente confrontato con situazioni che hanno l'apparenza di scenette: si vedano ad esempio l'entrata in scena dell'avvocato, che ricorda Balanzone, nel Cap. XLIII, oppure quella dello zio Ponzio nel Cap. VI. Più esplicita ancora la descrizione di scene di vita popolare come momenti di teatro: «tutti quel giorno dicevano cose piacenti e semplici, come in una commediola ben fatta» (p. 142). Volendo delineare un riassunto dell'intreccio, questa compresenza di protagonisti ci imbarazza: la sovrapposizione di tre diversi livelli attoriali ingarbuglia il discorso, rende impossibile sintetizzare la vicenda con uno schema romanzesco tradizionale (in termini narratologici estremamente semplificati, storia di un eroe che entra in crisi e cerca una soluzione al suo problema).

Il romanzo ruota attorno alla figura di un vecchio, il signor Onorato Del Pozzo, un abitante di Ligornetto che è diventato milionario trafficando molti anni con il Nordafrica, la Spagna e l'Italia. È accusato di avere venduto merce avariata come buona, di aver commerciato in armi, di aver compiuto speculazioni edilizie in Egitto, di aver sfruttato gli emigrati prestando loro a usura i soldi per emigrare, aver venduto schiavi, di essersi impegnato nella tratta delle bianche e nella gestione di bische. Si tratta dunque di personaggio moralmente molto repressibile. Una volta tornato a Ligornetto ha acquistato con una mossa scorretta e fraudolenta (vero e proprio «strozzinaggio» si dice a p. 68) Villadorna, una casa colonica appartenuta a una famiglia di nobili decaduti locali, i Robustelli. Del Pozzo è vedovo. Sua moglie, Rachele, era morta in circostanze molto dolorose. A 82 anni, Onorato (e il nome, come si capisce a questo punto è

decisamente ironico) comincia ad ammalarsi di demenza senile e viene accudito da un suo servitore ubriaccone e aggressivo, venuto dall'Africa, Jean Grasse detto Labà («l'africano», p. 77). La Delegazione tutoria di Ligornetto di fronte all'incapacità di intendere di Onorato nomina come suo tutore Giorgio (Ponzio), il fratello della moglie. L'uomo è un clericale, giusto e corretto ma molto burbero (definito come «un temporale asciutto»). È un vecchio dal carattere molto forte e austero. Ha un passato da garibaldino ed è stato con il generale italiano a Mentana. Mostra quindi un senso morale estremamente rigoroso, per quanto fuori dal tempo. Possiede infatti una fermezza risorgimentale del tutto anacronistica: disprezza Villadorna e la ricchezza di Dal Pozzo perché diabolica, sporca «come letame», frutto di un furto. Gli eredi del vecchio Dal Pozzo sono i suoi due figli, Marco e Poli (Ippolito). Il primo è un giovane che ha vissuto una carriera da studente scapestrato, costellata anche da gravi incidenti di percorso (per questo era finito in carcere, causando indirettamente la morte di crepacuore della madre). Il ragazzo è un idealista, un sognatore: in gioventù vive la bella vita nelle grandi città universitarie europee e dilapida con il suo comportamento molti soldi del padre, senza raggiungere nessuna posizione sociale di rilievo. Noi lo conosciamo, però, in un momento particolare della sua vita. Dopo una profonda crisi morale, coincisa con la sua incarcerazione (è accusato di aver provocato involontariamente la morte di un compagno di studi) ha deciso di tornare a Villadorna e di dedicarsi alla vita di campagna: vuole ritrovare le sue origini e l'equilibrio interiore grazie al contatto con la natura. Il fratello maggiore, Poli, invece vive a Milano ed esercita qui un'attività commerciale (rappresentante di termosifoni) che però ha bisogno di un costante supporto finanziario. Attende quindi con impazienza di ereditare la sua parte di patrimonio per poter vivere una vita più agiata. Il romanzo rappresenta, sull'arco temporale che va dalle feste di Pasqua all'inverno, le vicende che vedono i due fratelli in contrasto tra loro. Essi non condividono il modo con cui è gestito il patrimonio del padre e sono in disaccordo totale con lo zio Ponzio che, dal suo punto di vista di moralista, ha una propria idea su come sistemare con correttezza la questione ereditaria. Ponzio, dal canto suo, è in disaccordo con le autorità politiche comunali, che cercano di trarre un profitto fiscale dalla permanenza dei due fratelli nel loro comune e quindi fanno di tutto per convincerli a insediarsi stabilmente a Ligornetto. Apparentemente allineati nell'avversare l'utilitarismo “moderno” di Poli, zio Ponzio e il nipote Marco finiranno in realtà per litigare e diventare nemici, mentre Poli, più accorto, riuscirà alla fine a trovare un compromesso con Ponzio. Quando Onorato muore, Ponzio (curiosamente anch'egli in fin di vita) scopre i suoi piani: il suo progetto di composizione del conflitto prevede che Poli sia liquidato in contanti per la sua porzione di eredità, che Villadorna sia resa alla famiglia Robustelli e che Marco sia da lui stesso adottato: in cambio della perdita della

casa potrà così ereditare la casa di Ponzio ed essere risarcito. Di fatto, come lettori non potremo mai sapere se la sua proposta sarà accettata. Gli ultimi capitoli del romanzo smettono di occuparsi dei fratelli dal Pozzo, mentre la narrazione si focalizza su Ponzio, che seguiamo in una sorta di oscuro e delirante suicidio sacrificale. Tutto questo quadro, davvero complesso dal punto di vista della costruzione dell'intreccio, si struttura in una concatenazione di scene in cui la narrazione si concentra a turno ora su uno ora sull'altro dei singoli personaggi, per indagarne lo stato d'animo. Eccoci allora a seguire Marco nel suo travaglio esistenziale, a veder descritte le sue riflessioni durante le numerose passeggiate nel bosco a cui si abbandona, piene di vaneggiamenti sentimentali e lirici. In altri momenti il racconto si sposta su Poli, estremamente razionale e deciso, e lo scopriamo durante consultazioni con avvocati e politici. Infine, il narratore ci proietta nel mondo interiore dello zio Ponzio intento a riflettere sul modo migliore per impostare gli avvenimenti secondo il suo disegno, fino a diventare, come detto, protagonista assoluto del finale. Una delle caratteristiche principali di *Villadorna*, dunque, si evidenzia in questa sua complessità architettonica, il cui primo tassello può essere indicato nel frequente cambiamento di protagonista che a tratti ci disorienta. Da un punto di vista perlomeno statistico il ruolo di leader spetta ragionevolmente a Marco. Egli è, in definitiva, è il personaggio più presente e meglio tratteggiato degli altri. È anche la figura più "letteraria", molto usuale nella narrativa di inizio 900: l'eroe interiormente combattuto, insicuro e sofferente che ritroviamo nella prosa dannunziana o fogazzariana. Al di là di queste complessità negli aspetti attoriali, occorre dire comunque che l'impianto narrativo di *Villadorna* è sicuramente più realistico di quello di *Tempo di Marzo*. In primis, le vicende narrate hanno una precisa e realissima collocazione nel paesaggio del Mendrisiotto, tanto che i toponimi utilizzati esistono realmente, luoghi e strade sono percorribili ancora oggi. Il nome stesso della villa richiama la zona del Mendrisiotto in cui essa è collocata, popolarmente detta «Campagna Adorna».¹ Il luogo ha una valenza emblematica, perché, pur essendo suolo svizzero, si trova geograficamente, culturalmente ed economicamente a stretto contatto con l'Italia. In questo senso l'ambientazione scenica è rappresentativa della situazione a cavallo tra due realtà nazionali che caratterizza il Ticino. La scelta della collocazione nelle vicinanze di Ligornetto, poi, è a modo suo ancora più significativa: Ligornetto è luogo importante grazie a Vincenzo Vela, un protagonista della cultura ticinese che è riuscito a vivere in entrambi i mondi, coltivando una composita e coerente passione politica e una completa carriera d'artista. È proprio grazie al riferimento realistico alla

1 Vedi Mario Medici, *Storia di Mendrisio*, Edizioni Banca Raiffeisen, 1980. Antichi documenti attestano che il toponimo originario nel 1637 era «Campaneia d'Orgna» o «de Ornìa» (Vol. I; p. 537). Ma già nel 1793 la zona veniva chiamata «Campagnadorna» (Vol. I; p. 428)]

figura di Vela che ci è persino possibile collocare storicamente, con una buona approssimazione, le vicende narrate. Zio Ponzio ha conosciuto Vincenzo Vela a Torino quando aveva poco più di 20 anni (p. 213), nel giugno del 1866 (esattamente nel giorno in cui Vittorio Emanuele dichiarò guerra all'Austria, p. 214). Sappiamo inoltre che al momento delle vicende narrate egli ha 75 anni: la storia risulta ambientata quindi attorno al 1915-20. Se questa abbondanza di segnali deittici, territoriali e cronologici, differenzia *Villadorna* rispetto a *Tempo di marzo*, una chiara differenza si riscontra anche nella forma della narrazione: Chiesa ha adottato qui un modulo narrativo composto da capitoli molto brevi, spezzando il racconto in segmenti di poche pagine. La distribuzione del contenuto sembra seguire il desiderio di attivare una certa *suspense*: ogni capitolo propone una microvicenda, la cui conclusione è evitata da un'interruzione del racconto e proposta all'inizio del capitolo seguente. La tecnica, che verrà ripresa anche in *Santa Amarillide*, dà al testo un ritmo dinamico, vivace. Per ciò che riguarda lo stile della narrazione, infine, *Villa Adorna* sembra notevolmente più disinvolto, più "moderno", di quello di *Tempo di marzo*, e determinato dalla preferenza dell'autore per un registro linguistico quotidiano, realistico, diremmo quasi per una scrittura dell'attualità. Il testo del resto non ritrae più una società rurale del passato, non si mimetizza dietro le riflessioni storiche di un ex-bambino. Continuando nella nostra ipotetica definizione di una trilogia romanzesca chiesiana, questo secondo libro vuole descriverci proprio la complessità di una società adulta e borghese e la realtà sociale (contemporanea ai suoi primi lettori) di un borgo di pianura di media importanza.

Un protagonista, anzi tre

Dicevamo che la particolare struttura narrativa di *Villadorna* sembra in certi momenti ambigua in ciò che riguarda la figura attoriale del protagonista. Ciò si nota in particolare all'inizio della seconda parte del romanzo: fino a quel punto l'eroe apparente della narrazione è Marco, ma da quel momento Poli diventa il protagonista assoluto per ben sei capitoli: mentre il lettore comincia a immaginare una svolta dell'intreccio in cui Poli assuma un ruolo guida, i restanti capitoli chiamano ancora in causa Marco. Negli ultimi tre, in cui ci aspettiamo di scoprire come il giovane risolverà il conflitto morale e affettivo che lo attanaglia, Chiesa sposta di nuovo l'obiettivo su Ponzio, lasciandoci completamente all'oscuro sul destino di colui che ritenevamo il protagonista della vicenda. Ed è proprio Ponzio che, insospettabilmente, fornirà al lettore quegli elementi di riflessione morale, quelle indicazioni psicologiche che permettono di costruire un quadro interpretativo del romanzo. In altre parole è lui a indicare la chiave per l'accesso al significato di *Villadorna*. Marco non avrebbe potuto fare altrettanto: come Nino di *Tempo*

di marzo e come Amarillide di *Sant'Amarillide*, è una figura dal carattere debole, tormentato e ambivalente. La narrazione ce lo raffigura in preda a un conflitto interiore in cui egli cerca di conciliare il proprio bisogno di equilibrio psicologico con le difficoltà che l'ambiente esterno gli pone: il peso di un'eredità morale negativa, che gli viene dalle scelte della sua famiglia, è in contrasto con le sue aspirazioni intime e ciò lo pone in una intensa crisi emotiva. È un personaggio inquieto, immaturo, privo di senso pratico, in balia delle passioni amorose. È un poeta, un artista, e quindi non sa valutare gli aspetti concreti della vita: è inadatto a gestire il patrimonio economico della sua famiglia. Ha vissuto un'adolescenza da studente inquieto in giro per l'Europa, compiendo anche esperienze estreme¹ ma è tornato a Villadorna perché non gli è possibile «abbandonare questa dolce terra» (p. 83). La descrizione del suo carattere ci viene offerta indirettamente grazie al ritratto di un suo amico, il pittore milanese Michele Silva, presso il quale Marco cerca ospitalità e pace interiore: «Michele assomigliava a Marco nell'inalterata giovinezza e quasi fanciullezza dello spirito, nella sanità nativa, nel gusto delle cose semplici e paesane, nel predominio dell'istinto» (p. 341). Marco è, oltre che debole, addirittura un vigliacco: nelle situazioni di conflitto finisce spesso per scegliere la fuga nel bosco (come Nino in *Tempo di Marzo*).² Solo l'amore sembra metterlo nella condizione di essere sicuro dei propri sentimenti e della propria identità: «Due pensieri: amo! sono un uomo! Confluivano come due ruscelli luminosi formando un unico fiume di felicità» (p. 319). Ma la passione amorosa, per quanto fondamentale, è vissuta da lui contraddittoriamente: un attimo dopo aver acquisito questa certezza, dopo aver affermato il suo amore ideale e assoluto per Siria, Marco aggredisce una popolana di passaggio e consuma con lei un rapporto sessuale in un fienile. L'evento, totalmente inconciliabile con il suo atteggiamento di poco prima, lo getterà poi nella prostrazione più drammatica. In lui, in effetti, è costantemente attivo il procedimento della contraddizione. Un esempio: Marco ama profondamente Villadorna. La vita di campagna gli sembra la soluzione ai suoi problemi e vi si dedica con impegno, sognando di "essere" un contadino. «D'altra parte quel vivere laborioso in contatto con la terra, tutto immerso nell'aria vibrante, l'aveva come restituito sotto il dominio delle

1 Singolare l'accento a una sua vicenda al limite tra il tossicomano e lo psicanalitico, quando si sottopone a un trattamento di iniezioni per «sommovere gli strati del subcosciente», esperienza in cui rischia la vita, p. 103. Vedi anche la nostra nota sulla terapia di Sakel.

2 Da segnalare a questo proposito una scena paradossale, fortemente ironica. Ponzio a un certo punto lo loda e gli dice «Tu sei un eroe!», avendo però frainteso le sue intenzioni e aspettandosi da lui una decisione che invece Marco non aveva minimamente in progetto (p. 391). Qui Chiesa gioca chiaramente con meccanismi teatrali: il lettore sa che Ponzio sta sbagliando e può godere di questo malinteso tra attori. Marco, il lettore lo sa, è tutt'altro che un eroe.

leggi semplici e potenti che regolano le cose della natura e danno loro quella gran prontezza a riguarire» (p. 131). Si impegna persino in avventure idealistiche, quali quella di piantare carciofi, vegetali che difficilmente crescono alle nostre latitudini. Allo stesso momento però vorrebbe andarsene, staccarsi per sempre dalla complessità degli eventi, dalla ristrettezza culturale di quella società rurale. Dopo aver ascoltato di nascosto il racconto di due sacerdoti che gli chiariscono l'origine violenta della ricchezza di suo padre dice:

Maledetto paese! Quanto aveva ragione Poli! Vendere si doveva: al tedesco, al turco, all'ebreo, al demonio: abbandonare tutto al primo occupante, ai ladri, ai topi, alle ortiche... Ma andarcene: trasportarci a Milano, a Roma, in una grande città, fuori dal contatto di questi villani... Garantirci la libertà di essere quel che siamo, di fare quel che ci pare, senza che nessuno ci prenda il gusto di spiarci per la toppa e di fiutar la biancheria che mandiamo alla fontana. (p.82).

La figura di Marco in *Villadorna* rientra nel cliché decadente di inizio 900 dell'intellettuale che rifugge la ricchezza e la società borghese in nome di una vocazione spirituale, e che disprezza le consuetudini concrete della vita, preferendo lasciarsi guidare dalle passioni. Si agita in lui, potremmo dire, l'anima del protagonista dei *Canti orfici* di Campana, un esploratore lirico del mondo, confusamente alla ricerca dei significati profondi della propria esperienza esistenziale. Il suo atteggiamento si coglie in modo evidente quando è visto nella prospettiva del conflitto con il fratello (che dei valori economico-sociali borghesi incarna l'essenza di stampo più capitalista) e con lo zio Ponzio (che fa della giustizia morale un elemento fondamentale ma in virtù di una visione del mondo del tutto anacronistica). In questo senso lui e i suoi due contraltari morali sembrano costituire una triade attoriale dove ognuno acquista significato nella compresenza degli altri due aspetti. La scelta di Chiesa è qui interessante e originale, ma forse gestita in modo non molto felice sul piano della costruzione narrativa. Anche noi, come lettori, rimarremo alla fine in bilico, senza capire quale delle tre visioni del mondo sia la più efficace o la più importante per l'autore.

Marco, un Nino piccolo borghese

Per cercare di comprendere le caratteristiche della figura attoriale di Marco in *Villadorna* sembra assai produttivo confrontarla con quella di Nino, il protagonista di *Tempo di Marzo*. Marco è innanzitutto un borghese benestante, cresciuto a contatto con un ambiente cosmopolita europeo di alto livello economico e sociale. Il suo rapporto con la realtà paesana ticinese è quindi di tipo idealista-bucolico, non realistico, e ricorda in qualche modo l'atteggiamento ideologico-naturalista di coloro che frequentavano le comunità antroposofiche del Monte Verità. Nino è al contrario un vero ragazzo di

campagna. A dispetto di questa differenza sostanziale (e tirate le necessarie differenze relative alla maturazione psicologica, data la diversa età dei due) possiamo rilevare una evidente analogia caratteriale tra loro. Marco, come Nino, ha un comportamento nient'affatto lineare, non esprime una linea di pensiero o di comportamento coerente. È anzi altrettanto distimico, capace di vivere stati d'animo contrastanti e cambi repentini di umore. È contraddittorio e in totale balia delle emozioni, prima tra tutte quella d'amore. I motivi di questa irrequietezza sono anche collegati, come detto, a un evento sfortunato: Marco ha senza volere, in un momento di ebbrezza, provocato la morte di un compagno di studi universitari (p. 51, p. 72). La cosa lo ha naturalmente sconvolto, anche perché ha causato indirettamente la morte di sua madre («Ma, intanto, in una città remota, sua madre era morta, con la persuasione di essere già morta nel cuore del suo figliolo, come le avevano lasciato credere, per non dirle che il figliuolo si trovava in carcere» p. 51). Per superare la prostrazione psicologica si è sottoposto ad esperimenti di analisi dell'inconscio praticate dopo iniezioni di farmaci¹. Marco è quindi, più di Nino, un personaggio direttamente segnato dalla patologia, laddove il lato patologico dell'altro veniva invece essenzialmente, e transitoriamente, scatenato dalla pubertà. Come Nino, inoltre, Marco è assai sensibile all'amore. Un nucleo significativo della narrazione in *Villadorna* riguarda il suo innamoramento per Siria, la figlia del medico del paese. Il forte sentimento per lei costituisce anzi una delle chiavi di volta del racconto, un elemento tragico (proprio nel senso della tragedia classica), una vera follia d'amore che produce tra lui e il mondo una frattura insanabile e impedisce una semplice riconciliazione dei conflitti. A dispetto dell'apparente armonia di fondo tra le opinioni dello zio Ponzio e di Marco, entrambi animati da un analogo desiderio di giustizia e rettitudine morale, sarà l'opposizione dello zio all'amore per Siria a metterli uno contro l'altro e, per assurdo, a rendere impossibile l'onorevole soluzione della questione ereditaria che entrambi auspicano e sulle cui forme sarebbero persino d'accordo. La scelta narrativa di Chiesa, in sintesi, sembra quella di proporre anche in *Villadorna* un protagonista inetto, che fallisce il suo compito perché vittima delle passioni. Che Marco sia un donnaiolo impenitente ci è chiaro fin dall'inizio del romanzo. E che questa condizione sia in qualche modo patologica ce lo conferma in modo inequivocabile la scena in cui egli, durante una passeggiata, giungendo ad un cascinale nel bosco rivive nel ricordo un incontro idilliaco con Siria; proprio lì, si lascia andare ad un amplesso occasionale con una brutta popolana di passaggio, per poi farsi divorare dal rimorso e quasi impazzire

1 Curioso notare come nel 1927 il medico austriaco Manfred Sakel iniziava i primi esperimenti di terapia psicologica attraverso il coma insulinico; il medico a cui si affida Marco è invece il Dr. Lilienthal e la terapia a cui dice di essersi sottoposto a p. 103 è molto simile all'insulinoterapia.

(p. 321)¹. Marco, come Nino quindi, è un personaggio complesso e confuso. Tuttavia, il libro ci propone comunque una sua compiuta evoluzione interiore: le sue peripezie infatti trovano una soluzione nella sua fuga da casa e nella scelta di vivere altrove, nella cerchia di un gruppo di artisti residenti a Castel san Pietro, luogo del Mendrisiotto geograficamente “opposto” a Ligornetto². È forse proprio questa chiusura del suo destino, questa redenzione finale, a permetterci, per una sorta di convenzione narrativa, di ritenerlo il protagonista di *Villadorna*. Non altrettanto si può dire infatti né di Ponzio (che muore in modo del tutto inverosimile), né di Poli, che sparisce semplicemente dall'orizzonte della narrazione. Marco è l'unico, di fatto, di cui cogliamo un elemento di sviluppo caratteriale e comportamentale, anche se la sua catarsi lo porta a sparire a sua volta dalla fabula. Il procedimento narrativo è tutto sommato sottile e interessante, da parte di Chiesa, e l'autore riprende nuovamente la tecnica dell'eclissi del protagonista. Se in *Tempo di marzo* Nino si addormentava, qui Marco semplicemente scompare. Nella conclusione del cap. VIX (p. 396) dice «Tornerò domani (...)»; all'inizio del VX, (p. 397) il narratore commenta «Non tornò, né il giorno dopo né l'altro», mentre la narrazione continua per altri tre capitoli. Marco del resto vive una situazione interiore assolutamente analoga a quella di Nino: *Villadorna* è anch'esso un romanzo di formazione morale, anche se piuttosto particolare. I termini del conflitto sono incarnati nelle posizioni antitetiche dello zio Ponzio (liberal-clericale illuminato) e del fratello Poli (affarista senza compromessi). Le loro convinzioni sono salde e realiste, ma Marco vive il doloroso desiderio di comprendere la realtà in altri termini, più puri e armoniosi, quasi sublimati in una visione artistica del mondo. Anche lui, come Nino, si apparta di frequente in luoghi da cui può osservare dall'alto il paesaggio e il suo paese. In un punto del racconto troviamo, anzi, un riferimento quasi letterale al «veder le cose d'in alto» di Nino:³

Bel paese Besazio; fatto apposta per vedere le cose dall'alto, per vederle piccole piccole, come sono veramente, certe cose che a tu per tu sembrano grandi. Villadorna non si vede affatto: quattro grandi castagni bastano a

-
- 1 Da notare en passant che si tratta di un elemento narrativo conosciuto nella tradizione letteraria arcadica, il «tema della pastorella». I riferimenti arcadici torneranno, come vedremo, in *Amarillide*.
 - 2 Da non dimenticare che nella realtà a Castel San Pietro viveva un gruppo di pittori svizzero-tedeschi, mentre nel libro vi si è insediato un pittore realista milanese. Oltre a questa curiosa rilocalizzazione culturale messa in opera da Chiesa potremmo rilevare la chiara opposizione tra le concezioni estetiche, correlata con la posizione sul territorio: il realismo romantico ligornettese di Vela era veramente opposto alla visionarietà espressionista dei *Rot Blau*.
 - 3 Curioso notare, a questo punto che si parla di “vedere le cose dall'alto” anche nei *Colloqui*, a p. 40: «Studiandomi di considerare le cose dall'alto (...)» dice Chiesa. Questo desiderio di elevazione pare quindi un suo atteggiamento cognitivo personale.

escluderla dal mondo. Il campanile di Ligornetto sembra un palaccio piantato in mezzo a un mucchio di cocci (p. 260).

Come detto, questo bisogno di coerenza interiore, di armonia, questa voglia di impegnarsi in una vita sincera e popolana viene poi messo in discussione, disturbato dalla passione amorosa: di nuovo quindi, Chiesa sembra mettere in scena un caso clinico, un personaggio incostante che non è in grado di reggere un conflitto morale, che si muove in modo velleitario per modificare l'ambiente in cui vive, ma che alla fine sarà costretto a fuggirne. Una persona talmente incoerente e inadatta alla vita "normale" da rischiare addirittura di essere messa sotto tutela dalle autorità. Risultano dunque numerose le analogie tra le figure attoriali nei primi due romanzi di Chiesa, e assolutamente simili i temi dei quali è costellata la narrazione, quello dell'*eredità* familiare e quello della *trasgressione*: come vedremo, entrambi saranno evidenziabili anche in *Sant'Amarillide*.

I comprimari

Continuando il confronto tra *Tempo di marzo* e *Villadorna*, osserviamo come l'ambiente sociale che caratterizza il primo romanzo sia diverso da quello del secondo. Pur trattandosi di una narrazione che descrive una società rurale, la prospettiva di *Villadorna* è differente e se nel primo romanzo avevamo potuto scoprire un mondo diviso approssimativamente fra due ordini di idee, quelle liberali e quelle clericali, qui la stratigrafia sociale messa in scena da Chiesa è molto più ricca. L'ambientazione di *Villadorna* è bensì rurale, ma non è il mondo rurale in sé a costituire l'universo di valori in cui si orientano i personaggi. Nel romanzo non si dà sistematicamente spazio a scene di vita di campagna (come quella della morte della mucca, come la fuga dello sciame di api o la battaglia dei galli) e non si riscontrano accenni a temi tradizionalmente rurali, come quello verghiano del possesso della "roba". La narrazione di *Villadorna* ci presenta invece una famiglia borghese la cui ricchezza è acquisita e raggiunta attraverso varie forme di iniziativa economica e finanziaria. Se in *Tempo di marzo* il conflitto economico si pone solo nei termini della corretta distribuzione delle ricchezze ereditarie (il problema è ripartire equamente l'eredità tra fratelli), in *Villadorna* fa capolino un aspetto più complesso della questione ereditaria: la necessità di dare al patrimonio una sua dignità morale. Riassumendo, l'ambientazione del romanzo è naturalmente rurale, visto che Ligornetto e dintorni sono inseriti in un contesto geografico di questo tipo, ma, a differenza di quanto avviene in *Tempo di marzo*, la sostanza dei *discorsi* dei vari personaggi è borghese, legata cioè a membri di una classe sociale medio-alta, la cui ricchezza si è formata in attività non legate al lavoro della terra. Ippolito, ad esempio, il fratello di Marco, è un tipico rappresentante della

borghesia. È un imprenditore di città ma anche lui, a modo suo, è un personaggio inetto, incapace di gestire la cifra mensile che il tutore gli ha assegnato. Nonostante si sia creato una posizione come rappresentante di termosifoni e di automobili (p. 44) si imbarca in avventure finanziarie rischiose e ha messo a rischio la propria attività. Analogamente al padre è un faccendiere, ma sicuramente meno efficace e meno spregiudicato di lui. Poli, anzi, affezionato com'è alle mollezze milanesi, è uno di quei borghesi che aspirano alle tranquillità e agli agi aristocratici. Il padre stesso dei due fratelli, Onorato, è una sorta di zio Ristico all'opposto: un emigrante fortunato che nel suo soggiorno all'estero ha saputo mettere a frutto la propria spregiudicatezza commerciale. È interessante riflettere sulla scelta da parte di Chiesa di utilizzare una simile figura. Esistevano nel Ticino di quegli anni numerosi personaggi reali che potevano aver vissuto un'analoga esperienza¹ e non è improbabile che lo scrittore ticinese cercasse in qualche modo di far riflettere i suoi contemporanei su aspetti reali e magari discutibili della società ticinese di allora. Ad incarnare il carattere "diabolico" di Dal Pozzo, Chiesa introduce del resto il suo servitore Labà, sorta di mostruoso essere semi-umano, concentrato scimmiesco di vizi e violenza. Il nome stesso di Labà indica la provenienza "africana-coloniale" del servitore. Il capitolo XXV del testo è dedicato a un preciso ritratto di questo essere forte e crudele, cresciuto in una regione in cui la forza brutta è indispensabile a sopravvivere. «Là-bas si fa comme ça» è il suo intercalare elementare, animalesco, nei momenti di aggressività in cui vuole riaffermare il potere del suo padrone (in puro spirito colonialista, come l'epoca impone) e l'espressione diventa il suo stesso nomignolo (si veda p. 183, ad esempio).

Alla figura dell'intraprendente affarista Onorato (come si scoprirà nel corso della narrazione, capace di azioni davvero poco "onorevoli") si oppone la figura di zio Ponzio, personaggio quanto mai complesso e, tutto sommato, anch'esso poco realistico. Il suo passato di garibaldino, la sua ambizione di moralista e raddrizzatore dei torti ne fa una specie di Jean Valjean ticinese. Proprio per questa sua strana posizione al di sopra delle parti, in nome di non molto chiari propositi ideali, il suo personaggio pecca di una forte letterarietà. La sua filosofia rigorosa, intransigente, si oppone da un lato alla bassezza senza scrupoli dell'affarista Dal Pozzo, ma è avversa allo stesso tempo all'ipocrisia dei notabili del paese, il Sindaco e gli altri membri del Municipio, politicanti senza scrupoli, desiderosi soltanto di garantire la ricchezza al loro comune. Da notare che Chiesa (così come faceva ai tempi delle sue *Lettere iperboliche*) sembra divertirsi ad affibbiare un analogo ruolo di approfittatori e opportunisti ai diversi avvocati che

1 Basta pensare a Carlo Martinetti, l'uomo d'affari che ha fatto costruire la chiesa di Barbengo, imprenditore emigrato in Nord Africa; oppure il commerciante Bernasconi che di ritorno dal Sud America costruì la Villa Argentina di Mendrisio.

fanno capolino qua e là nella narrazione. Essi risultano divertenti macchiette in cui Chiesa dà fondo a tutte le sue doti di caricaturista: il ritratto che egli abbozza di avvocati e politicanti è impietoso e crudele e, forse, nel suo populismo anti-borghese, persino un po' fascista. In opposizione a queste figure di benestanti troviamo naturalmente attori che appartengono alle classi popolari, quelle più frequenti in *Tempo di Marzo*. Il loro è essenzialmente un ruolo da comprimari, anche se alcuni personaggi, in particolar modo femminili, possiedono una personalità forte e combattiva: come Ghita, la moglie del fattore Casimiro, che esprime spesso il suo rancore verso i ricchi (p. 24, p. 380), oppure Sena, la governante dal cattivo carattere ma moralmente molto retta (p. 197). Le figure maschili di contadini e fattori sono invece meno interessanti: servili e accondiscendenti, sono tutto sommato succubi dei ricchi padroni.

Le attrici femminili hanno risalto anche, come detto, perché la componente erotica della narrazione le chiama spesso in causa. Occorre dire che Chiesa presta molta attenzione alla loro descrizione e ne inserisce un campionario assai ricco e interessante (in evidente contraddizione con quanto affermato da Calgari, che, come abbiamo visto in precedenza, accusa Chiesa di non essere un bravo disegnatore proprio nel caso dei personaggi femminili). C'è la piacente moglie di Poli, Dora («Che bel petto!», dice della nuora il Dal Pozzo, in un lucido momento di follia), donna molto attraente ma dalla personalità debole, superficiale; c'è la vivace moglie dell'Avvocato Rigola (p.151), approfittatrice ed esosa; ci sono le figlie del Cavalier Gobbi (p. 117 segg.), a una delle quali Marco sarebbe destinato come sposo; c'è la povera Carmela, figlia della Ghita, un'aspirante maestra che scrive poesie ma che Marco prende in giro come un'Argia Sbolenfi stecchettiana. Certo, la sensualità di Marco è molto evidente e diverse donne sono al centro delle sue attenzioni. Il primo personaggio femminile a cui lo vediamo rivolgere attenzioni è la piccola nipote Valentina, figlia di Poli. Il loro rapporto è originale, di una complicità e vicinanza affettiva particolare. Marco, seppure adulto, è un compagno di gioco in una relazione in cui la bimba pare in molti momenti la dominatrice. Nei rapporti con Valentina, infatti, Marco cerca paradossalmente un'interlocutrice seria, e questo rende strano il loro interagire: Marco sembra dipendente da lei e il suo attaccamento alla nipote persino morboso, mentre la piccola è chiaramente gelosa delle attenzioni che lo zio rivolge alle altre donne. In un momento del romanzo pare addirittura che Marco desideri averla tutta per sé e ne faccia oggetto di scambio. Dice al fratello: io accetto di rilasciarti una procura in modo che tu possa gestire anche la mia parte di eredità se tu lasci la bambina con me per qualche settimana (p. 41). In quella stessa situazione Marco provoca apertamente il fratello: «Se mi lasci la bambina è perché ti è passato il timore di un momento fa, per via dei biasimevoli costumi di questo disgraziato Marco. (...) Capirai. Un uomo così non è poi il più indicato perché gli si lasci

in custodia una bambina» (p. 42). Il passaggio è veramente ambiguo, spregiudicato, ed è evidente qui come Chiesa abbia messo in scena una figura eccentrica, dalla discutibile maturità affettiva. Marco è incline alle avventure galanti: la sua voracità amorosa è segnalata a poche pagine dall'inizio di *Villadorna*. Le sue relazioni erotiche sono perlopiù consumate con popolane, ma la più importante storia d'amore, quella che funge narratologicamente da momento di svolta del romanzo, è vissuta con Siria, donna ricca, emancipata e intellettuale. La donna anzi è la prima a tentare qualche *avance* con lui, ma alla fine cambierà idea e si allontanerà, lasciandolo. Siria è la figlia del medico del paese. È una donna intelligente e forte: vedova, a tratti designata come «amazzone» per la sua aspirazione alla libertà, è decisa a non più sposarsi. La sua figura è moderna, in sintonia con certe personalità femministe che all'epoca facevano parlare di sé, scandalizzando la società (potremmo pensare ad esempio alla intraprendente irruenza di Sibilla Aleramo, che Chiesa aveva conosciuto). Marco si innamora follemente di lei e cerca di utilizzare tutte le sue risorse liriche per sedurla, ma senza successo. Siria è dichiaratamente "antipoetica", ironica e razionale e si prende gioco delle aspirazioni artistiche del ragazzo. Molto significativa la scena in cui Marco, durante una romantica passeggiata notturna nel bosco cerca di dichiararle il suo amore ma viene gelato dalla donna, che afferma: «l'ultimo usignolo è morto tre anni fa insieme al chiaro di luna» (p. 192), una frase che sa di futurismo e che mostra il carattere moderno e anticonformista della donna¹.

Proprio l'amore infelice per Siria spinge la narrazione su un binario drammaticamente paradossale. Da un lato Marco diventa ancora più imprevedibile e squilibrato: la partenza di lei diventa motivo per una sorta di monologo interiore delirante, in cui egli ne idealizza la figura, crede di avere visioni di lei che si nasconde in vari luoghi del paese, cerca mille indizi della sua presenza. La passione accentua dunque il tratto distimico del suo carattere. Marco vive un'esperienza amorosa scissa, un doppio legame psicologico di difficile soluzione: non può amare Siria perché non è corrisposto ma, allo stesso tempo, non può amare Siria a causa della proibizione dello zio Ponzio (il motivo, non chiarito nel testo, parrebbe legato alla presunta immoralità della donna). Doppiamente sanzionato, dalla donna e dallo zio, Marco se la prende con quest'ultimo e lo abbandona, anche se il vecchio gli propone una soluzione praticabile per risolvere l'altro conflitto interiore, quello ereditario, che il giovane sta vivendo. Letto

1 La scena è accompagnata da un gustoso passaggio in cui i due sbirciano alla finestra di una casa una donna che si spoglia. L'occasione voyeuristica è subito ridimensionata: la donna si stava cercando una pulce nella camicia da notte. Un curioso esempio di elemento umoristico che è in sintonia con il gusto pittorico popolare del '700: vedi il dipinto di Giuseppe Maria Crespi, *Donna che si spulcia*, 1730.

in quest'ottica l'intreccio costruito da Chiesa è davvero sofisticato: il suo eroe vive un doppio destino negativo perché non può amare ma lo vuole e, volendo amare, potrebbe comunque sentirsi moralmente disonesto verso lo zio. La soluzione proposta dalla scrittore ticinese non sembra comunque all'altezza della complessità drammatica di questa situazione. Marco si salverà come sempre con una fuga dal paese (espediente fondamentale, come abbiamo visto anche in *Tempo di marzo*). L'uomo si trasferirà a Castel San Pietro per andare a vivere con un pittore milanese, Michele Silva. Il racconto di Chiesa qui prende un andamento spensierato, divertente e scapigliato. Le scene ambientate al grotto di Loverciano sono tra le più piacevoli di tutto il libro: fuggendo dal suo ambiente Marco perde il suo carattere più tormentato e ombroso per adeguarsi alla leggerezza e al buon senso artistico dell'amico pittore. Michele è una figura importante, per quanto poco valorizzata nel romanzo: è il comprimario più positivo di tutto il libro, l'unico che spinga Marco a liberarsi dall'influenza familiare. È una soluzione in linea con le convinzioni chiesiane, secondo le quali l'elevazione morale può avvenire attraverso una riscoperta dei valori dell'esperienza artistica: convinzioni che lo scrittore ticinese aveva più volte manifestato per indurre i cittadini a riscoprire il valore ultimo della loro ticinesità.¹

Risorgimento + religione = fascismo?

Villadorna potrebbe allora essere considerato un romanzo in cui si descrive il passaggio della società ticinese da una realtà rurale-aristocratica a quella di un nuovo mondo borghese-commerciale? Forse sì. Diversamente da certi romanzi di Panzini che trattano dello stesso tema (*Il Padrone sono me*, ad esempio) non si colgono però in Chiesa accenni nostalgici di rimpianto, non c'è un'apologia dell'epoca in cui i padroni erano i padroni (ricchi ma onesti) e i contadini erano i contadini (poveri ma riconoscenti). Nel libro non sono descritti movimenti sociali, né rivendicazioni di parte (a differenza, si badi bene, di quanto succede ad esempio nel romanzo di Perri). I personaggi del mondo rurale in *Villadorna* sono in realtà figuranti un po' macchiettistici di un grande teatrino. I due modelli di società, quella rurale-aristocratica e quella borghese-economica, sembrano anzi convivere uno a fianco dell'altro, così come sicuramente succedeva nel Ticino di quell'epoca. Vale la pena però di concentrare l'attenzione su alcune figure attoriali che aprono l'analisi a interessanti riflessioni: a cominciare, ad esempio, dai sacerdoti. Già presenti in *Tempo di marzo*, ma con un ruolo

1 Vedi articolo sulla «Voce» relativo al Ticino e alle sue risorse culturali e morali, e anche in Bonalumi, *La giovane Adula*, Chiasso, 1970, (p.141), oltre che in Bonalumi, *Il pane fatto in casa*, p. 17: «La storia dell'arte poteva, anzi doveva, secondo Chiesa, svelare ai ticinesi i pregi della loro identità».

tutto sommato marginale e/o umoristico, i preti in *Villadorna* sono invece fondamentali. Don Albino e Don Tobia, ad esempio, i due sacerdoti di Ligornetto, sono coloro attraverso i quali nel Cap. IX il protagonista Marco scopre (e noi lettori con lui) la storia drammatica di Villadorna. Sono loro due, nel disegno di Chiesa, i custodi delle istanze morali, il fulcro attorno a cui ruota il dramma. Il fatto non è certamente privo di importanza né di significato. Ed è appunto significativo che la loro rivelazione sia colta, da Marco e da noi, origliando da dietro a un muro. Ci sono poi altri due sacerdoti, quasi una coppia simmetrica ed opposta a quella di cui sopra. Don Pietro e Don Paolo sono gli ultimi rampolli della nobile famiglia Robustelli, la casata a cui apparteneva proprio l'edificio di Villadorna. I due personaggi,¹ pure se trattati alla stregua di caricature umoristiche, sono emblematici del declino dell'intera classe sociale aristocratica. Il racconto di Chiesa affronta qui un tema che l'autore aveva già parzialmente affrontato, ma con diversa carica umoristica, in *Tempo di marzo*: il declino della nobiltà. Si trattava là di una famiglia milanese decaduta (i Lobbia) e il problema era quindi circoscritto ad un'area geografica per così dire estranea a quella ticinese. In *Villadorna* invece questo argomento viene messo in relazione con una situazione locale, con un conflitto *aristocrazia vs. borghesia* non estraneo a una connotazione anche religiosa. In questo contesto spicca in modo molto interessante la figura dello zio Ponzio, un personaggio che unisce in sé i valori laici e valori cattolici. Ecco come egli esprime la colpa di cui si è macchiato suo cognato Onorato:

Il signor del Pozzo proprio allora, arriva in paese, sente l'odore dell'affare, si fa innanzi, con l'aria di uno che voglia soccorrere le miserie del prossimo, diventa creditore di quei disgraziati per una grossa somma, aspetta che alla prima scadenza, facile prevedere, essi non paghino gl'interessi e si piglia Villadorna... tutto regolare, in faccia alla legge. Ma io so, io ho le prove, che la somma del debito sottoscritto da quegli imbecilli non era niente affatto la somma da loro ricevuta. Hai mai sentito parlare di contratti a strozzo? Si piglia dieci e si sottoscrive per cento². (p. 68).

Ponzio quindi muove una chiara accusa di usura al cognato che ha approfittato delle difficoltà di una famiglia illustre. Se durante tutto il romanzo il proposito di Ponzio sarà di riparare al torto che i Robustelli hanno ingiustamente subito è perché il nuovo mondo liberal-democratico, in definitiva, non gli piace. Non gli piace in particolare che vengano stravolte con l'inganno le solide consuetudini del passato. Il predominio borghese-affaristico non dovrebbe dimenticare le tradizioni politiche e sociali antiche,

1 Ne parla Casimiro a p. 128 e li incontreremo poi nella scena del grotto, nel capitolo L, p. 340.

2 Un'analoga tecnica è descritta da Pratesi nel *Mondo di Dolcetta*, p. 309, dove un usuraio fa firmare a un suo debitore una cambiale da 9000 lire per un debito di gioco da 7500.

dovrebbe rispettare soprattutto le istituzioni, e tra queste c'è naturalmente il sacerdozio¹. L'autore implicito di *Villadorna* sembra del resto d'accordo con questa analisi: non a caso i personaggi che fanno parte dell'autorità politica liberal-borghese sono dipinti in modo ridicolo. Emblematico il ritratto del Sindaco Giuseppe Rossi, detto in paese «Marchese Palta», macchietta di uomo che si mostra colto e moderno (e che legge una rivista liberal-borghese parigina come il «Nouveau Journal») ma è in realtà solo attratto dal potere: la sua vera essenza è quella di uomo ridicolo che vive in una casetta multicolore che sembra una giostra, insieme a una moglie pazza. La stessa ipocrisia è condivisa da tutti i membri della classe politica (e della fantomatica «Delegazione tutoria»). L'atteggiamento comune è anzi persino omertoso: chiaro il disegno di approfittare della ricchezza del concittadino Dal Pozzo, per rimpinguare le casse del Comune con le tasse da lui versate. Se l'autorità comunale si è immischiata nella vicenda ereditaria, nominando un tutore ufficiale, non è infatti per motivi morali, ma solo per timore di perdere possibili introiti fiscali. In questo quadro generale, in questa contrapposizione di classi (che costituisce un ritratto abbastanza fedele della società ticinese dell'epoca) Chiesa sembra voler intervenire coraggiosamente, indicando la possibilità di un'evoluzione o di uno sbocco ideologico: lo fa riesumando ideali legati addirittura al periodo del Risorgimento italiano. La scelta è perlomeno interessante: da un lato egli recupera il sentimento di vicinanza storica, politica e ideologica tra Ticino e Italia. Non a caso Ligornetto è il paese natale di Vincenzo Vela, uno di coloro che, come detto, meglio di tutti ha saputo legare le due appartenenze nazionali conciliandole sotto una unificante visione liberale della società. Ponzio ha conosciuto Vincenzo Vela e lo scultore è per lui una figura fondamentale della sua formazione ideologica. Come Vela, Ponzio è persino stato garibaldino, quindi ha combattuto a fianco del generale idealista, l'eroe che si è schierato per la difesa della libertà e della giustizia. Oltre a questo (e, a posteriori, un po' incomprensibilmente) Ponzio però crede nei valori trascendenti dell'onestà e del rispetto della Chiesa. Va detto che il fascismo stesso, come movimento politico, tentava in quegli anni di promuovere una omogeneizzazione sociale, superando la divisione in classi della società. A tal fine utilizzava spesso proprio la retorica risorgimentale, attribuendosi una vocazione postgaribaldina di forza politica attiva per l'unità nazionale e la giustizia sociale². Allo stesso tempo il regime fascista

1 Una situazione del genere si configura nel romanzo di Mario Pratesi, *L'eredità*, Napoli, Liguori, 1990, in cui uno dei protagonisti viene colpito dalla cattiva fortuna per aver acquistato terre di religiosi e muore lasciando ai suoi figli la massima «Se volete far bene non comprate mai roba di chiesa» (p.147). Il testo di Pratesi è di qualche interesse, comunque, per il suo riferimento al tema dell'eredità contesa, centrale nei romanzi chiesiani, ma non sembra essere stato un punto di riferimento intertestuale importante.

2 Per comprendere la sua posizione sarebbe importante, da un punto di vista

cercava di costruire un'alleanza funzionale ai propri interessi con le alte sfere della Chiesa, per garantirsi un appoggio politico presso i cattolici. Nel periodo in cui il nostro scrittore componeva il romanzo si discuteva con insistenza sulla questione e l'anno seguente alla pubblicazione, nel 1929, vennero stipulati i Patti lateranensi, il Concordato che sanciva una definitiva soluzione al conflitto con la Chiesa, apertosi dopo l'entrata degli italiani in Roma nel 1870. Il Concordato fu salutato da più parti come la vera conclusione del capitolo risorgimentale¹. Collocando, alla luce di tutte queste riflessioni, la figura di Ponzio nell'atmosfera politica dell'epoca potremmo dire che il personaggio è essenzialmente allineato con il fascismo: legato ai valori risorgimentali e rispettoso al contempo della tradizione clericale. Un paradosso logico singolare. *Villadorna* potrebbe essere letto quindi come un romanzo latore di una proposta di assetto sociale "concordataria", capace di mettere d'accordo tutti. La soluzione prospettata da Ponzio al nipote, infatti, è di aderire a una giustizia superiore, assoluta, che rispetti i dettami religiosi e al tempo stesso rinneghi gli errori civili, il furto, l'inganno e l'usura («Tu non hai colpa. C'è rimedio se vorrai»). Se tutto questo è vero, si pone però qualche problema di interpretazione in relazione alla scena finale del libro. La morte "in diretta" di Ponzio solleva a sua volta una questione morale: il vecchio amministratore si uccide perché gli sembra che solo in questo modo la sua volontà sarà rispettata, anzi sarà imposta dal suo testamento. Da un punto di vista narrativo la scelta di Chiesa è paradossale, debole, incomprensibile. Verrebbe quasi da proporre una lettura psicanalitica: il suicidio di Ponzio potrebbe essere considerato un'allusione inconscia a un suicidio del Ticino di fronte agli interessi di forza maggiore, di fronte all'unità italiana raggiunta dal fascismo. Il regime è nato e si è affermato infatti come motore di una igiene morale nazionale, in cui senso civico e senso religioso trovano una sintonia e il Ticino non può ignorare questa ambizione "italica", perché ad essa è legato sia dai vincoli risorgimentali sia dalla religione comune. Per farlo però deve soccombere politicamente. Difficile dire se Chiesa volesse più o meno coscientemente proporre una possibilità di evoluzione culturale ed etica ai suoi concittadini in questi termini. Anche nel caso di *Villadorna* vanno considerati considerati gli aspetti legati alla ricezione del testo:

strettamente storico, studiare l'eredità dell'ideologia garibaldina e la sua progressiva incorporazione da parte del fascismo. Andrebbe letta ad esempio la parabola esistenziale dei figli e nipoti di Garibaldi, prima ardenti interventisti e, nel dopoguerra, poi sostenitori, anche per interessi economici, dell'impresa fascista, che li usò come punti di riferimento ideologico per la loro popolarità. Da notare che proprio per questo i figli di Garibaldi sono stati coccolati e letteralmente adottati dal regime (Vedi: Ricciotti Garibaldi, *I fratelli Garibaldi dalle Argonne all'intervento*, Milano, 1935).

- 1 In Ticino l'avvenimento è commentato con favore dai cattolici, osteggiato da liberali e socialisti. Vedi Crespi, *Ticino irredento*, p. 140, e Cerutti, *Fra Roma e Berna*, p.480.

lo scrittore sapeva che il libro doveva essere adatto a due pubblici diversi e doveva tener conto anche delle due possibili realizzazioni del significato, a seconda dell'orizzonte interpretativo nazionale dei suoi lettori. È vero, che, a differenza degli altri due romanzi, questo è sicuramente quello più "bilaterale", quello cioè in cui i due mondi di qua e di là dalla frontiera si compenetrano, interagiscono maggiormente. A questa scelta non deve essere stata estranea l'occasione fornita dal concorso mondadoriano a cui il libro era stato iscritto. Proprio per la sua ambivalenza e doppia appartenenza *Villadorna* potrebbe essere considerato un romanzo fascista: ciò che spiegherebbe la sua totale rimozione dalla memoria dei ticinesi.

Il narratore

Un tratto essenziale che differenzia l'affabulazione di *Villadorna* e quella di *Tempo di Marzo* è la posizione del narratore. Se nel primo romanzo Chiesa svolge un racconto apparentemente autobiografico che, come abbiamo visto, implica fortemente la figura dell'autore implicito nell'intreccio, assistiamo ora a una tecnica narrativa del tutto diversa. Va considerata prima di tutto la differente ripartizione, o meglio, la forte frammentazione dell'enunciato. Il contenuto di *Tempo di marzo* era distribuito in 12 capitoli, mentre *Villadorna* è strutturato in 62 capitoli, per un totale di 402 pagine, ciò che produce una media di 6 pagine (circa 7000 battute) per capitolo. La narrazione si costituisce dunque su una serie di scenette ritmate in modo molto vivace, in cui le figure attoriali si alternano costantemente e gli scenari dell'azione si modificano con estrema frequenza. La scelta di Chiesa rimanda per certi versi, l'abbiamo già detto, a una costruzione teatrale. Ci conferma questa impressione l'uso del dialogo, vivace, brillante, molto realistico. È attraverso le parole dei vari personaggi che il lettore viene introdotto ai punti nodali della vicenda. Il narratore insomma lascia che la comprensione dell'intreccio della storia sgorgi per via mimetica dal discorso dei suoi attori, esattamente come succede in una *pièce*. Personaggi e comprimari che abbiamo individuato più sopra mettono in scena un teatrino molto interessante e variato. L'allusione ad una recita teatrale in corso è del resto frequente, iscritta nella narrazione stessa: il protagonista più volte osserva e valuta gli avvenimenti a cui assiste come momenti di una recita: «tutti quel giorno dicevano cose piacenti e semplici, come in una commediola ben fatta» (p. 142); «La voce della Linda entrò nella baruffa, scrosciante di riso. Marco, che in altri tempi sarebbe rimasto lì come a teatro, si sentì più che mai stringere il cuore» (p.367). *Villadorna*, a differenza di *Tempo di marzo*, sembra quindi improntata a una maggiore naturalezza di fondo, a un realismo dell'enunciato e della descrizione: il testo si libera quindi degli interventi di commento del narratore. In un

passaggio dei citati *Colloqui* con Bianconi, Chiesa si vanta persino un po' della sua capacità di rendere il parlato nei suoi testi: «Vari critici hanno notato l'efficacia del dialogato nella mia prosa» (p. 133). In *Villadorna* possiamo dire che proprio il dialogo acquista una sua importanza strutturale nuova nella prosa chiesiana, mentre la figura del narratore tende a passare in secondo piano. L'impressione generale è che Chiesa abbia cercato forse di svecchiare la propria tecnica di scrittura, di adeguarla alle forme più moderne della narrativa romanzesca italiana degli anni 20.¹ La scelta di adottare un narratore “flaubertiano”, il più possibile invisibile agli occhi del lettore, è certo in linea con la scuola naturalista italiana e con la tradizione romanzesca francese alla moda. In *Villadorna* comunque in alcuni casi la voce dell'autore implicito fa capolino, con un atteggiamento di commento agli eventi, attitudine manzoniano-filosofica, che conoscevamo già in *Tempo di marzo*: «Il tempo era di una bellezza senza pari (...) anche a essere uomini veniva voglia di arrendersi (...) veniva voglia di lasciar andare i pensieri» (p. 174); «già sappiamo che Marco aveva parecchie venature di cattivo gusto» (p. 228); «Le nostre opere se sono belle buone e alte ci dispensano dall'obbligo di esser sempre presenti e brillanti» (p. 289). Tali interventi di commento sono però limitati e sporadici. Sganciandosi dalla figura del narratore autobiografico, in *Villadorna* Chiesa riesce a evitare la problematizzazione dall'interno del suo protagonista: in effetti noi “osserviamo” nel suo farsi il conflitto interiore del protagonista e degli altri due suoi avversari, Ponzio e Poli. Il distacco del narratore non impedisce però un frequente ricorso all'ironia, come stilema utile a introdurre elementi di critica sociale. Ognuno a modo suo, i vari attori sono messi in ridicolo per le proprie idiosincrasie, per gli aspetti più discutibili del loro comportamento, un po' come se il romanzo recuperasse l'attitudine satirica delle *Lettere iperboliche*. All'ironia si affiancano poi momenti di riflessione drammatica e un po' messianica. La fondamentale alternanza tra ironia e moralismo ispirato potrebbe anzi permetterci di considerare *Villadorna* un romanzo fogazzariano: realismo macchiettistico, critica sociale e aspirazioni sentimental-idealistiche del protagonista appartengono a una sorta di “piccolo mondo” collocato un po' più a sud rispetto a quello originario. Le componenti fogazzariane del

1 Un elemento curioso, discrepante, si trova a p. 70. Un interlocutore non meglio identificato, extradiegetico, pone alcune domande «Ma insomma non ne sapevi proprio nulla? Il discorso dello zio Ponzio, quella sera, fu proprio per te, quel che si dice un fulmine a ciel sereno?», domande a cui Marco risponde, tra sé e sé, per giustificare il proprio comportamento. Non è assolutamente possibile contestualizzare, né capire, all'interno della trama, a chi appartenga quella voce. Il passaggio è assolutamente straniante, tecnicamente molto moderno. Un uso analogo di questa “voce interlocutoria fantasmatica” si ritrova nelle ultimissime pagine del testo, e questa volta si rivolge allo Zio Ponzio. Ne parleremo più tardi, nella sezione di analisi intertestuale.

testo dovevano del resto costituire una risorsa preziosa, data la popolarità dello scrittore vicentino. Un testo pubblicitario, contenuto in un risvolto di copertina del libro di Chiesa *Compagni di Viaggio* (edito nel 1931) riportava la seguente descrizione promozionale di *Villadorna*:

Il romanzo è tutto immaginato in stretta relazione con la vita, il paesaggio, i costumi del Mendrisiotto, che è la plaga più meridionale e più schiettamente lombarda del Canton Ticino: in Villadorna e nel vicino villaggio di Ligornetto si svolgono gli episodi del romanzo, che è un pretto romanzo campagnolo della più cara e sana tradizione italiana, un romanzo che fa sovente pensare al Manzoni e al Fogazzaro.

Paesaggio e narrazione: un affresco svizzero

Un'analisi del paesaggio in *Villadorna* è di estremo interesse per comprenderne la specificità. Innanzitutto è sorprendente scoprire come, all'opposto di quanto successo in *Tempo di marzo*, Villadorna proponga un'ambientazione assolutamente fedele alla realtà. A dispetto di alcune, poche, operazioni di camuffamento, la regione occidentale del Mendrisiotto è ricostruita da Chiesa con precisione e aderenza toponomastica assolute. Gli spostamenti dei vari personaggi, persino le loro minime passeggiate nei boschi, possono essere perfettamente ripercorse oggi, a distanza di 90 anni. I paesaggi descritti sono facilmente individuabili in questo angolo di territorio ticinese in cui l'espansione urbana ha inciso per ora in modo tutto sommato marginale. Il nome stesso della villa richiama in modo diretto il luogo in cui essa è stata collocata, la cosiddetta Campagna Adorna, luogo di cui, abbiamo visto più sopra, la toponomastica spiega che il nome deriva da uno storpiamento "a senso" di una denominazione antica, Campagna d'Orgnia o Campagna d'Orna. In pianoro fertile si estende tra Mendrisio e Stabio, comprendendo i comuni di Rancate, Ligornetto, Genestrerio e assurge a luogo emblematico, con una connotazione di ricchezza e armoniosità che viene però criticamente ridimensionata una volta presa conoscenza della vicenda. Per chi abbia un minimo di dimestichezza con la regione (come chi scrive, che ha vissuto qui per molti anni), il gioco tra realtà e narrazione diventa particolarmente intrigante. È possibile ad esempio ripercorrere il tragitto a piedi compiuto da Ippolito tra Mendrisio e Ligornetto, passando per Rancate e per la chiesetta di San Giovanni, dove è ambientata una scena essenziale del romanzo (cap. XXVI). È possibile altresì percorrere i sentieri che collegano Ligornetto, Besazio e Tremona, come fa Marco nel capitolo XVIII e anche in questo caso ci si immerge in un paesaggio che è ancora discretamente conservato. Viene naturalmente da chiedersi perché Chiesa abbia operato una scelta così particolare, così condizionante per il suo testo: tra le risposte possibili abbiamo già

accennato al fatto che Ligornetto, come paese di origine di Vincenzo Vela, è un simbolico punto di contatto tra Italia e Svizzera. Lo scultore era una figura significativa per Chiesa, incarnando in sé aspetti artistici, culturali, politici e etici di altissimo valore. Non va dimenticato il discorso che Chiesa ha scritto per l'inaugurazione del Museo Vela, il 13 maggio del 1919, un testo così ardente di entusiasmo e di idealismo da essere pubblicato e «Distribuito alle scolaresche ticinesi per ordine del Dipartimento della Pubblica educazione»:

Signor presidente della Confederazione! Vincenzo Vela era il più leale dei cittadini svizzeri, e leali cittadini svizzeri siamo noi. Ma siamo Lombardi. E in quanto Lombardi riconosciamo nel nostro artista l'espressione più fedele e rappresentativa del nostro animo, delle nostre tradizioni domestiche, della nostra indole storica (p. 12).

Nei suoi ricordi d'infanzia poi (*Raduno a sera di pagine sparse, II, Istituto editoriale Ticinese*, p. 274) Chiesa ama rammentare l'incontro che egli stesso ebbe da bambino con lo scultore come un momento fondamentale, indimenticabile della sua vita. Oltre a questa reminiscenza veliana, il Mendrisiotto è una zona particolare, che si apre sull'Italia e in cui è usuale la familiarità nelle relazioni con l'area lombarda: vista la destinazione del romanzo, il suo doppio orizzonte comunicativo, l'area geografica è sicuramente assai funzionale alla narrazione¹.

Per ciò che riguarda la scelta precisa della collocazione possono aver giocato anche altri elementi concreti: a Rancate ad esempio erano presenti due importanti ville d'epoca la cui descrizione ma soprattutto la cui collocazione nel paesaggio ricordano la descrizione di Villadorna. Nel viaggio di ritorno da Lugano, Poli vede la casa da Mendrisio: «Dopo Mendrisio, quando Villadorna e le sue piantone apparvero a un tratto come attraverso un oro polverulento» (p. 168). Alcune fotografie degli anni '30 mostrano effettivamente come una villa padronale, la Villa Botta-Soldini di Rancate, possa adattarsi a tale descrizione.² Lo stabile è stato demolito a metà degli anni sessanta ma molti elementi della sua architettura, ricostruibile attraverso vecchie foto e racconti orali di rancatesi, possono adattarsi alla narrazione di Chiesa. Non è forse molto utile da un

1 Interessante a questo proposito il discorso tenuto durante la premiazione del romanzo a Milano dal senatore Borletti («principe dell'industria lombarda e al tempo stesso aristocratico culture dell'arte»). Così ne riferisce «Gazzetta ticinese» del 16 giugno 1928: «il premio conferito riafferma la già conquistata fama, così alta da fare scomparire con la bellezza della sua arte le montagne e i confini che vorrebbero dividere e invece uniscono i fratelli di due nazioni sorelle».

2 Una ricognizione nel volume *La casa borghese nella Svizzera*, la cui pubblicazione è stata curata da Chiesa nel 1934 non mostra edifici che possano corrispondere alla descrizione di Villadorna. Da notare però che a pagina 36 delle tavole di illustrazione (Edizione Dadò, 1984) nella foto che riguarda la piazza di Rancate, si nota, in alto a destra, proprio la Villa Botta-Soldini.

punto di vista ermeneutico, ma comunque sicuramente intrigante per la nostra curiosità, cercare di determinare il luogo in cui Chiesa immaginava l'edificio. Dalle varie descrizioni (in particolare da quella di p. 251 in cui si afferma che dal piazzale davanti alla villa si vedessero contemporaneamente il cimitero di Ligornetto e il Manicomio di Mendrisio) si può collocare la casa nel luogo in cui sorge oggi l'abitazione di un discendente di Vincenzo Vela, il Signor Spartaco Vela di Ligornetto. Tale collocazione ha elementi a favore e a sfavore, tutti estrapolabili dalle pagine del romanzo ma che sembra effettivamente superfluo discutere in questa sede. Sembra più importante, invece, renderci conto di come Chiesa abbia in ogni caso proceduto sicuramente a una ricognizione dei luoghi e si sia attenuto a una scrupolosa descrizione del paesaggio.

Chiesa ci racconta *Villadorna* come vicenda indubbiamente ticinese e lo fa da persona appartenente alla comunità ticinese. Ne è segnale un passaggio interessante in cui il narratore commenta un'espressione dialettale, *stroligo*, usata da alcune donne: «E il termine di astrologo con cui il nostro volgo indica un certo tipo di misantropi e di stravaganti complicati con qualche ramo di recondita sapienza» (p. 205). L'espressione «il nostro volgo» serve qui indubbiamente a definire la presenza di un'alterità rispetto alla matrice culturale italiana.¹ L'uso di toponimi precisi e di particolari della geografia reale equivale dunque a un'affermazione chiara nei confronti dei lettori: «qui si racconta una storia ticinese». Lo scarto comunicativo in rapporto a *Tempo di marzo* è evidentissimo e difficile da spiegare, se non presupponendo quel retropensiero ideologico filofascista a cui abbiamo alluso più sopra. Va considerato comunque che il romanzo che vinse a pari merito con *Villadorna* il premio Mondadori quell'anno, *Emigranti*, di Francesco Perri, era un testo ambientato con altrettanta precisione e realismo nel paese di Pandore, nella Calabria di inizio 900. E se per Perri è possibile invocare una naturale vicinanza e un riferimento inevitabile alla letteratura verista meridionale, per ciò che riguarda Chiesa, possiamo dire che il suo *Villadorna* ha sicuramente più termini di paragone nella tradizione realista lombarda (vedi l'ambientazione di romanzi in paesaggi reali del già citato Fogazzaro, ma anche di De Marchi) di quanto non sia dia in *Tempo di Marzo*.

Conclusione

Non privo di una certa piacevolezza alla lettura, *Villadorna* è sicuramente un testo che meriterebbe di essere approfonditamente studiato. Si tratta infatti di un'operazione

1 Questa «non italianità» dell'ambientazione viene poi chiarita anche nel momento della visita di Marco alla famiglia del Cavalier Gobbi di Varese: «L'automobile era pronta il conduttore con le mani sul volante; cosicché in meno di mezz'ora, già avevano passato il confine» (p. 121).

letteraria stratificata e densa di elementi di riflessione. Incuriosisce il totale insuccesso di pubblico che lo caratterizza e fa riflettere, ad esempio, il fatto a cui avevamo accennato in apertura di analisi, ovvero che Scanziani non abbia pensato a ripubblicare il romanzo alla fine degli anni 70 nella sua collana per l'Elvetica, quando gli sembrò utile riproporre ai lettori ticinesi le migliori opere dell'anziano scrittore. Lontana dall'apparente leggerezza amena di *Tempo di marzo* (che come abbiamo visto è leggero e ameno soltanto a una lettura superficiale), la vicenda di Marco, Poli e Ponzio è drammatica e cupa e, soprattutto, pone interrogativi di ordine morale di tutt'altro spessore e attualità. Tra i motivi dell'oblio di questo romanzo potremmo forse addurre la sua eccessiva sincerità? Il suo racconto può essere risultato troppo offensivo per qualche ticinese, richiamato in qualche modo a riflettere sull'origine e sul valore morale di alcuni patrimoni familiari? È un interrogativo a cui non possiamo dare una risposta, anche perché il romanzo è stato dimenticato, in definitiva, dallo stesso autore: emblematicamente, il figlio è stato diseredato dal padre stesso... Secondo noi *Villadorna* meriterebbe invece di essere apprezzato ad esempio per la sua qualità di documento storico. Il suo realismo e la sua aderenza alla situazione sociale ticinese lo rendono una testimonianza unica. Il resoconto del viaggio in automobile di Poli da Piazza Bossi a Lugano fino a Mendrisio, le vicissitudini seguite all'investimento di una passante, il suo arrivo all'ospedale e la deposizione davanti agli ufficiali di Polizia (capitoli XXI – XXIII) ci offrono una preziosa descrizione della società del Sottoceneri e ci permettono di rivivere scene quotidiane del nostro passato. Lo stesso vale per la passeggiata di Poli da Mendrisio a Lignet all'imbrunire (cap. XXIV) quando l'uomo d'affari rischia di essere preso a sassate dai monelli rancatesi.¹ *Villadorna*, confrontato con altri romanzi italiani di quell'epoca, è sicuramente un testo dignitoso (la valutazione positiva dei membri della giuria del premio Mondadori è comunque importante) e, una volta riconosciute le peculiarità "ticinesi", persino affascinante. Il lettore moderno ne troverà forse stucchevoli e ostici alcuni passaggi, magari quelli che descrivono le dannunziane e deliranti sofferenze d'amore di Marco. In cambio però potrà godere della maestria di Chiesa nel descrivere alcuni personaggi (davvero spassosa la concatenazione dei capitoli IXX, XX, XXI in cui l'avvocato Rigola, personaggio sofisticato ed analitico di grande autorevolezza e spietatezza, viene messo a tacere e ridicolizzato dalla propria volgarissima moglie) e ritrovare nel passato alcune dinamiche politiche ancora attuali (ad esempio le controversie che nascono in seno alle commissioni tutorie e, più in generale, le beghe nella gestione del potere a livello comunale). Detto questo, la conclusione del romanzo è per contro del tutto inintelligibile a chi non possieda un

1 Esiste curiosamente una cartolina d'epoca in cui si vede quella stessa piazza, gremita di monelli. Che Chiesa si sia ispirato proprio a quella immagine?

bagaglio storico approfondito sulle ideologie post-risorgimentali e sui rapporti politici italo-svizzeri. Il sacrificio di Ponzio è infatti motivato da ragionamenti che oggi sfuggono a qualsiasi lettore medio. Senza contare che, da un punto di vista narratologico, proprio nel momento della conclusione la costruzione narrativa di Chiesa sembra crollare in modo incomprensibile. Marco, di cui abbiamo seguito le varie fasi della presa di coscienza morale e con cui siamo stati spinti a identificarci nel corso della lettura, improvvisamente sparisce. Come lettori ci troviamo quindi messi di fronte agli ultimi momenti della vita di Ponzio, colui che in realtà è uno degli antagonisti di Marco. Sulla soglia del dramma, luogo narrativo in cui dovrebbe avvenire la catarsi conclusiva, assistiamo a invece a un'improbabile morte sacrificale, a un suicidio senza senso. Veniamo posti di fronte a un finale sospeso che ci lascia a bocca asciutta e azzerava la complessa costruzione narrativa di cui ci aspettavamo una conclusione. Volendo rimproverare Chiesa, gli si potrebbe imputare questa discutibile scelta di un finale aperto, che ha completamente stravolto il percorso evolutivo dei suoi personaggi. Un po' come se i *Promessi sposi* invece di concludersi con il racconto del matrimonio tra Renzo e Lucia deviassero sul racconto della conversione dell'Innominato e poi si chiudessero lì. Da parte nostra, tuttavia, ribadiamo l'impressione, già espressa in precedenza, che questa mancanza di soluzione non sia una *défaillance* narrativa di Chiesa, autore troppo sofisticato per non rendersi conto di aver operato una rottura del filo del racconto. Leggiamo invece questo finale "a evitamento" o elusivo come una cosciente scelta di apertura, come una (modernissima) volontà di non definire nessuna conclusione. L'ipotesi non pare del tutto assurda, se si considera che proprio questa tecnica risulta essere una caratteristica costante di tutti e tre i suoi romanzi. Resta aperta la discussione per valutare se il progetto narrativo sia stato portato a termine nel migliore dei modi.

3.1.3. *Santa Amarillide*: la città e il dramma borghese

Storia di un romanzo «con poca sostanza»

Nel momento in cui Francesco Chiesa dà alle stampe *Sant'Amarillide*, nel 1938, ha 67 anni. Ne sono trascorsi dieci dalla pubblicazione del romanzo precedente. Nel frattempo Mondadori ha pubblicato ben quattro suoi volumi di racconti. Chiesa è, a questo punto della sua carriera, sicuramente uno scrittore affermato, al culmine del successo. Non è altrettanto idilliaca però la situazione sociale e politica che lo circonda, in Ticino e nel mondo. Si respira aria di guerra: le bellicose intenzioni della Germania nazista preoccupano le nazioni europee. Lo scenario internazionale è caratterizzato da grandi tensioni e timori per la pace. In Ticino, poi, si è acuita la pressione del fascismo italiano sulle istituzioni politiche cantonali. Il 30 novembre di quello stesso 1938 il Duce parlando della Svizzera in una riunione del Gran consiglio del Fascismo afferma: «Infine terremo di mira la Svizzera. La Svizzera sta crollando. I giovani svizzeri non sentono la Svizzera. Noi porteremo il nostro confine al Gottardo»¹. Del resto da non molto tempo si è conclusa la vicenda della rivista «L'Adula», periodico accusato di promuovere in Ticino una propaganda irredentista filo-fascista e che è stato chiuso dall'autorità federale nel 1935. L'anno precedente, ancora, nel 1934, si era tenuta la famigerata "marcia su Bellinzona" in cui i sostenitori ticinesi di Mussolini avevano tentato, invano, di prendere il potere nel Cantone. Chiesa stesso non era estraneo a entrambi questi avvenimenti: pur rimarcando sempre la propria indipendenza intellettuale, anche lui aveva scritto qualche articolo per la rivista di Teresa Bontempi, mentre per ciò che riguarda il fascismo, una serie di documenti ufficiali confermano oggi che sua moglie e suo figlio erano sicuramente simpatizzanti del regime.² Una pubblica manifestazione di simpatia per il fascismo dello stesso Chiesa fu invece la sua adesione ai *Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma*, organizzazione internazionale di chiara matrice fascista. Lo stesso capo del Dipartimento dell'educazione, Enrico Celio, nel luglio del 1935, rispondendo a un'interpellanza socialista che chiedeva di rimuovere Chiesa dal suo ruolo di rettore del Liceo, dichiara davanti al Gran consiglio che «molto meglio sarebbe stato se Chiesa non avesse aderito a tale associazione» («Libera Stampa», 4 luglio 1935). In questo clima acceso, attraversato da tensioni ideologiche e da battaglie politiche cruciali per il destino dell'intera Europa, Chiesa sembra chiudersi in sé stesso³

1 Marco Cerutti, *Irredentismo e regimi autoritari alle porte*, in «Il Ticino tra le due guerre. 1919-1939», Quaderni dell'Associazione Carlo Cattaneo, Lugano, 2008, p. 55.

2 F. Crespi, *Ticino irredento*, p. 257. Il testo completo della lettera del 28 gennaio 1934 di Corinna Chiesa al Duce si trova in Mauro Cerutti, *Fra Roma e Berna*, p. 508-9.

3 In una conferenza tenuta il 29 marzo del 1935 a Roma, su richiesta della Dante Alighieri, Chiesa denuncia la situazione di chiusura che il Ticino vive in quel periodo.

e mettere in cantiere un'opera di respiro ottocentesco, sognante, piena di delicatezza e sensibilità (una critica a questa sua superficialità gli viene rivolta chiaramente da Codiroli, nel suo *Francesco Chiesa narratore*, p. 82). Lo scrittore ticinese sceglie inoltre quale protagonista del suo terzo romanzo una figura femminile, una donna apparentemente fragile e sensibile, incompresa e ingenua. Quale scenario in cui ambientare la sua nuova narrazione opta per una cittadina lacustre, quieta, alla moda e pettegola. Viene da chiedersi se questa introversione non trovi una corrispondenza nel ruolo defilato e nel basso profilo che Chiesa pare aver assunto dopo l'evidente sconfitta delle ambizioni dei fascisti ticinesi, sonoramente battuti nelle elezioni cantonali del febbraio 1935¹. Attraverso lo spoglio dei quotidiani cantonali di quegli anni si può notare come tanto accesa e aggressiva è la campagna di stampa socialista che lo avversa nello stesso anno («Libera stampa» preme perché Chiesa sia riconosciuto come fiancheggiatore del movimento irredentista e sia allontanato dall'insegnamento, mentre «Gazzetta Ticinese» ne difende l'operato e rintuzza le accuse socialiste), tanto, negli anni seguenti, 1936 e 1937, il nome di Chiesa sembra sparire dalle colonne dei quotidiani. Lo si trova citato in modo marginale, in occasione di qualche conferenza o lettura pubblica dei suoi testi, o ancora per qualche decisione della Commissione per i beni culturali. Chiesa sembra trascurare il campo dell'attività politica, mantenersi lontano dalle prese di posizione pubbliche e soprattutto politiche. Allo stesso modo, curiosamente, mette al centro del suo terzo romanzo un mondo isolato, marginale, lontano dalle passioni dell'epoca, intimista, sentimentale e provinciale. All'apparenza, infatti, il libro è poco più di un romanzetto d'amore: nessuna traccia dell'intensità affettiva, quasi un po' proustiana, di *Tempo di marzo* né del sanguigno realismo lombardo di *Villadorna*. La prevedibilità di un intreccio stereotipato, la semplicità (diremmo quasi la stanchezza) dell'affabulazione, sono quanto meno sorprendenti per un narratore esuberante come Chiesa, il quale, però, pure a distanza di anni, e addirittura a pochi mesi dalla sua morte, parlerà di *Sant'Amarillide* come del suo romanzo più riuscito (*Colloqui di San Silvestro*, p. 139): un'affermazione per noi difficilmente comprensibile. Che il terzo romanzo di Chiesa sia piuttosto leggero, infatti, è un'opinione espressa e condivisa da varie voci critiche. Si veda ad esempio cosa ne pensa Reto Roedel, il quale in una sua recensione («Illustrazione Ticinese», 21-1-1939,

La regione ha perso la sua capacità di esportare nel mondo le sue doti artistiche e la sua manodopera («Oggi non è più tempo che permetta ad un alveare umano di mandare sciami per il mondo; e ciò interrompe dannosamente la nostra consuetudine secolare»; ciò si deve a una diminuzione dell'emigrazione, alla fine della consuetudine delle famiglie di artisti e ad altre «circostanze avverse rendono meno facile, meno significativo, il nostro contributo». *Raduno a Sera di pagine sparse*, vol II, p. 185.

1 Mauro Cerutti, *Fra Roma e Berna*, p. 471.

pp. 17-18), affermava:

Singolare bel libro, opera che non dispone di ciò che si suole chiamare la sostanza di un romanzo, ma che ha un suo evidente e sempre mirabile leggero ordito, su cui si intesse generosa la poesia della umana Marilli.

Non certo un bel giudizio per l'ultima fatica di uno dei più importanti scrittori italiani... Stessa cautela, stessa discrezione, si trovano in alcuni giudizi riportati nell'epistolario in appendice ai *Colloqui* con Bianconi. Attilio Momigliano dice, rispondendo a una lettera di Chiesa:

La ringrazio del libro. Vi ho trovato l'autore di *Tempo di marzo*: quella *sapienza che non pesa* ed è tanto profonda, quella simpatia umana sorridente e malinconica; quel *tocco leggero* che dà grazia e sapore alle cose della vita. (...) Amo gli scrittori che son profondi e non paiono (p. 236).

Umanissima opera in tutto e per tutto che cammina sulle sue gambe con gagliarda rapidità. Se debbo essere proprio sincerissimo, ma può darsi che mi sbagli, nelle ultimissime pagine (...) ho avuto l'impressione che la cara Amarillide perdesse qualche po' della sua umanità e *desse un po' con il capo nell'allegorico*

dice invece Antonio Baldini, (p. 238), che la pubblicherà a puntate sulla sua «Nuova Antologia». Con un certo educato distacco esprime la sua opinione anche Pietro Pancrazi, che scrive in una lettera a Chiesa (p. 240):

Sento dire un gran bene della sua Amarillide, e ne sono contento per lei... e anche per me, perché è una di quelle *operette di gusto* che possono anche aiutare a far rinsavire il gusto dei lettori, ciò che naturalmente è nei voti di un critico.

La breve rassegna di educate reazioni sembra viziata da un certo ossequio di fondo, come spesso succede nei rapporti epistolari tra letterati ma, nonostante questo, i giudizi sulla leggerezza del romanzo (segnalati in corsivo) sono chiari. Come conciliare questa apparente perdita di sostanza della prosa chiesiana con la tutto sommato robusta vena narrativa dei precedenti romanzi, o anche soltanto dei racconti scritti negli anni immediatamente precedenti a *Santa Amarillide*? Alle soglie dei 70 anni Chiesa ha forse visto appannarsi la lucidità della sua capacità affabulatoria? Vale la pena, a questo proposito, segnalare un elemento a nostro avviso interessante e significativo: l'intreccio di *Sant'Amarillide* è in realtà già contenuto *in nuce* in un racconto lungo pubblicato da Chiesa nel 1931, nel volume *Compagni di viaggio* (Mondadori, Milano). Vi si espone la storia di Claudia, una giovane donna che, come Amarillide sacrifica la sua felicità a quella della propria famiglia. La donna è la proprietaria di un locale pubblico, discendente di una ricca famiglia borghese caduta in disgrazia. Come Amarillide si

umilierà per permettere ai suoi fratelli di coronare i loro sogni: concederà eroicamente a sua sorella di sposare l'uomo che lei, Claudia, ama; permetterà invece al fratello (storpio e cattivo) di appropriarsi in modo immeritato del patrimonio familiare. In seguito a queste concessioni Claudia perderà la sua ricchezza e si ritroverà a vivere in ristrettezze economiche, consolata però dall'intima soddisfazione che le dà la propria onestà. Quasi come in *Sant'Amarillide*, un sacerdote amico di famiglia cercherà di convincerla a sposare un buon partito, un ricco vedovo, per ritrovare una certa tranquillità finanziaria. Claudia però sceglierà con fierezza di mantenersi indipendente nella sua laboriosa povertà. Il racconto (relativamente lungo, oltre 30 pagine) ha numerosi punti in comune con il terzo romanzo chiesiano, tanto da poterlo ritenere, sia dal punto di vista contenutistico che formale, una sorta di suo contraltare. Il tono della narrazione vi è infatti ben più vivace e sanguigno, meno idilliaco e sognante, mentre la struttura narrativa è calibrata, moderna, nella sua drammatizzazione. Chiesa narratore, insomma, in questo testo di sei anni precedente a *Sant'Amarillide* ci appare nel pieno delle proprie facoltà creative. Considerare *Claudia* un precursore o un modello per *Sant'Amarillide* ci permette anzi di formulare due riflessioni introduttive: *in primis*, il terzo romanzo di Chiesa non nasce dal nulla, ma (come successo per *Tempo di Marzo*) sfrutta materiale narrativo elaborato in precedenza. Se però il primo romanzo amplificava e portava a coronamento l'ispirazione dei *Racconti Puerili*, *Sant'Amarillide* è molto meno significativo, molto meno interessante del suo modello originario. Purtroppo un confronto critico capillare per confermare questa affermazione esula dai limiti del nostro lavoro, ma è un'indagine che potrebbe fornire indicazioni interessanti.¹

1 A mo' di esempio riportiamo qui solo alcuni dei numerosi paralleli evidenziabili nel contenuto dei due testi. Colpisce, a poche pagine dall'inizio (p.12-13), la scena in cui Claudia si ritira nella sua camera e ascolta le voci dei suoi ospiti e il rumore della festa di matrimonio che le viene dal piano inferiore della casa. Osservando il suo giardino dalla finestra, è tutta assorta in pensieri tristi: «Claudia s'alzò e uscì, che nessuno se ne avvide, dolce e fluida come un'ombra. Salì nella sua camera, si lasciò cadere su una poltroncina e rimase lì con il volto tra le palme e i gomiti puntati sulle ginocchia (...) Ma d'un tratto la ghiaia del piazzale laggiù dinanzi alla casa apparve listata di luce». In analoghi momenti Amarillide vive da testimone estranea la vita della sua famiglia (p. 57-8): «Amarillide la lasciò lì, rientrò salì nella camera. Ma anche lassù la voce della sorella continuava a farsi udire (...) Amarillide chiuse la finestra e, appoggiata coi gomiti sul marmo del cassetto, si coprì le orecchie con le palme. (...) Si stupì di non udire più la voce di Arianna; né dalla sua finestra, causa le piante, si poteva vedere se la sorella fosse andata laggiù, se l'uomo dei fiori se ne fosse andato. Se ne andava allora: un crepitio della ghiaia, un rosso, un bianco, un giallo che appariva e spariva tra gli arbusti del viale, lo stridere del cancello». Il terzo capitolo del racconto presenta poi un dialogo tra Claudia e il fratello, seduti vicini, dove l'uomo assume verso di lei un atteggiamento paterno e comprensivo, ma dove allo stesso tempo il narratore ci mostra l'inquietudine della donna di fronte agli irragionevoli progetti di successo economico del fratello: «Temeva Claudia che, una volta o l'altra, egli si

Secondariamente, è comunque importante osservare che, prima di *Sant'Amarillide*, Chiesa aveva già realizzato un testo di un certo respiro utilizzando una protagonista femminile. Claudia è una figura a tutto tondo, un personaggio positivo e nitido: pratica, decisa, volitiva, disposta ad affrontare con coraggio e determinazione quelle che in *Tempo di marzo* si chiamano «le disgrazie», è una figura femminile “lombarda”, molto ben disegnata. Tanto che, a questo punto, risulta ben difficile imputare a Chiesa (come fanno Calgari e Codioli), sulla base dell'apparente inconsistenza psicologica della protagonista di *Sant'Amarillide*, l'incapacità di concepire personaggi femminili realistici. Chiesa, anzi, è quasi sempre un ottimo ritrattista femminile, in particolare proprio nelle figure più vivaci, popolari e magari dal linguaggio colorito. La vera novità in *Sant'Amarillide* è invece proprio la scelta dello scrittore di misurarsi con una figura femminile apparentemente debole, “inetta” tanto quanto lo sono i protagonisti maschili dei suoi romanzi precedenti. In altre parole, Amarillide sarebbe sì una figura appannata, nebbiosa, ma non tanto per incapacità dello scrittore, quanto per una sua precisa scelta estetica. Come vedremo in seguito, numerosi segnali metaletterari mostrano come Chiesa abbia architettato una struttura narrativa complessa e elaborata, la quale trova in una intensa dimensione allegorica la sua chiave di lettura principale. Per ciò che riguarda il problema della leggerezza, dell'inconsistenza, della protagonista di *Sant'Amarillide* potremmo anzi ipotizzare ciò che segue: disegnando Amarillide, Chiesa ha certamente messo in scena una figura caratterialmente discutibile, ma che va

mettesse in qualche traffico da non poterne uscire con onore» (p. 18). La somiglianza di Jacopo con Aminta è assolutamente evidente e il VII capitolo di *Sant'Amarillide* ci propone un ritratto altrettanto negativo e ironico sulle ambizioni illusorie del giovane Pardi. E quando Claudia accetta di sacrificare la propria dote per compiacere i desideri del fratello, lo fa con una fierezza e una lucidità piena di nobiltà: «Non mi lagno io della parte che m'avete lasciata; ma bisogna lasciarmela, non pretendere di portarmi via tutto. Non sarebbe giusto. (...) Poi sollevò verso il fratello la bella faccia da regina, piena d'un infinita tristezza che diventò quasi la contrazione di un dolore nello sforzo di sorridere e disse: «Del resto un po' di pazienza, Jacopo. Non avrai molto da aspettare. Appena me ne sarò andata io vi prenderete tutto». (p. 19) Anche Amarillide si comporta con la stessa fierezza quando fronteggia il fratello, consegnandogli la ricevuta della cambiale pagata per lui: «Sì, devo consegnarti questo pezzo di carta che non è mio. Prendi. Non aver timore. C'è la ricevuta. (...) Non ti ho condotto qui per mortificarti, per minacciarti. Nemmeno una parola di rimprovero t'ho detta» (pp. 270-71). Significativa, infine, anche l'analogia nella conclusione del racconto che ci presenta la protagonista rendersi conto del fatto che il proprio compito è quello di sopportare le sofferenze inflitte dalla famiglia: «Un momento le passarono nell'animo le parole lette in uno dei suoi libri d'un tempo: meglio i mali intieri; ci si adatta meglio... ma erano parole che corrispondevano solo in parte al suo caso. Assai più complesse le ragioni di quel suo non soffrire più, di quel suo poter dir e con tanta calma: ormai non aspetto più nulla; di quel suo ascoltare senza piangere l'annuncio di una festa che non sarebbe stata per lei» (p. 43). Proprio come succede ad Amarillide, su Claudia sembrano convergere le disgrazie famigliari.

osservata e giudicata come tale: non un'eroina “forte” in senso classico, ma una rappresentante di un modello debole, distimico, di adattamento alla realtà. In questo senso, non sbaglia Baldini: Amarillide è sicuramente una figura dalla sostanza allegorica tanto quanto, a modo loro, lo sono Nino in *Tempo di marzo* e Marco in *Villadorna*: tutti e tre “eroi inetti”, caratteristici della tradizione romanzesca decadente. Studiare *Sant'Amarillide* in una prospettiva di questo tipo è senz'altro possibile e la comprensione del romanzo si apre a dimensioni forse più feconde di riflessioni. *Sant'Amarillide*, in quest'ottica, non è di per sé un'operazione letteraria “sbagliata” a causa dell'ideologia reazionaria che apparentemente veicola (messa in scena di un'attrice non realistica, di una «madonna laica» sacrificata e antifemminista, come sostengono Codioli e Herz)¹ ma è forse soltanto un testo tecnicamente antiquato, improntato ad un gusto fuori moda e non più adatto ai lettori degli anni 40. Prestando (consapevolmente o no) una scarsa attenzione alla scena letteraria italiana contemporanea, lo scrittore ticinese sembra effettivamente perseverare in una direzione creativa ormai datata. D'altro canto non è costringendo Chiesa nel ruolo del perbenista o del reazionario che si fa chiarezza sul suo lavoro di scrittore. Va secondo noi assolutamente considerato, invece, quanto la caratterizzazione debole dei suoi personaggi contenga in sé stessa (in puro gusto decadentista, e quindi anacronistico, d'accordo) una valutazione negativa, una critica implicita della loro personalità. E fornisca al testo una sua fisionomia morale degna di essere evidenziata. A titolo di ipotesi affascinante e inverificabile, potremmo quasi indurre che, in questo terzo romanzo, Chiesa abbia voluto coscientemente misurarsi con nuovi aspetti tecnici della narrazione romanzesca che, fino a quel momento, non aveva sperimentato: a) una protagonista femminile “inetta”, b) un'ambientazione cittadina, c) una storia borghese di fallimento economico. I fili invisibili che collegano il libro ai suoi due predecessori sono del resto evidenti: *Sant'Amarillide* condivide con essi, come vedremo, soprattutto i cardini tematici fondamentali: il tema dell'*eredità controversa* e il tema della *trasgressione*. Oltre a ciò esistono chiari parallelismi nella costruzione narrativa. Il nostro assunto operativo, secondo il quale i tre testi costituirebbero una ipotetica trilogia, si rivela dunque sempre più utile per la comprensione della scrittura di Chiesa.

Una storia di benpensanti

La vicenda narrata dal terzo romanzo di Francesco Chiesa è collocata in una zona extraurbana di campagna, a poca distanza da una cittadina sul lago. Le scene

1 Gigi Herz in *Verso Babilonia, Tre saggi su prostituzione, ballo pubblico, associazionismo cattolico femminile tra le due guerre*. ed. Alice, Comano, 1993, pp.154-5.

sono ambientate prevalentemente in abitazioni borghesi (Villa Maria Luisa, Ca' Fiorina, Casa Tantardini). Nessuna traccia quindi della cultura "paesana" che caratterizza *Tempo di Marzo* e *Villadorna*: i protagonisti della storia si muovono in un ambiente legato alle classi medio-alte della società, anche se lo sfondo complessivo è quello di un mondo in cui gli elementi campagnoli (non "rurali") sono molto presenti. La narrazione copre un periodo temporale che va dalla primavera di un anno non definito (vedremo in seguito come indicazioni extratestuali localizzano la vicenda a Lugano, nel 1938) fino alla fine di ottobre dell'anno seguente. È riscontrabile una sorta di parallelismo tra il contenuto delle vicende e l'andamento delle stagioni: la prima delle tre parti del romanzo inizia in primavera e si chiude alla fine dell'estate (morte del padre, primo disonore della famiglia); la seconda parte del romanzo si apre in settembre e si conclude alla fine dell'inverno (disonore della famiglia: sorella svergognata, madre alcolista); mentre la terza parte, aperta in aprile, si chiude poi con le nebbie di fine ottobre (morte della sorella). È possibile intravedere quindi una sorta di correlazione tra avvenimenti e calendario, una sovrapposizione tra l'andamento climatologico e momenti dell'intreccio: primavera e estate accompagnano vicende liete e prospettive ottimistiche mentre in autunno e inverno si verificano gli episodi negativi.

Protagonista del romanzo è Amarillide, una giovane donna di 25 anni. Figlia di primo letto di un commerciante facoltoso, Amilcare Pardi,¹ "Rilli", ha due fratellastri, il ventiduenne Aminta e la più giovane Arianna. Vive con loro e con la matrigna, Maria Luisa, in una casa lussuosa, Villa Maria Luisa. Il tenore di vita della famiglia è molto alto. Amarillide è nubile e la sua situazione all'interno del gruppo familiare è particolare: il fratello di suo padre, Lorenzo, un tipo piuttosto originale (di cui la matrigna dichiara tra l'altro di essere stata innamorata), le ha legato una cospicua eredità di centomila franchi, che la ragazza potrà ricevere soltanto al momento del suo matrimonio. Nel frattempo la donna incassa mensilmente una cifra modesta ma sufficiente al suo sostentamento. Nell'ambito della vita familiare Amarillide è considerata come una persona non molto sveglia, poco pratica e per nulla autorevole: proprio grazie a questa sua autosufficienza economica, a questa sua situazione così fortunata, vive in effetti in un suo mondo quasi fiabesco, sognante e fortemente legato alla natura. Il paesaggio e soprattutto l'osservazione della vegetazione che circonda la sua casa sono per lei quasi oggetto di identificazione con il mondo, le forniscono frequenti spunti introspettivi. Lei, in realtà, vive un disagio quotidiano. Vorrebbe farsi ascoltare come donna matura, vorrebbe far valere le proprie opinioni, ma nessuno dei suoi familiari la prende sul serio: la giovane donna finisce quindi per adagiarsi in questo suo ruolo da comprimaria, un po' svampita. Il lettore viene introdotto nella famiglia Pardi, all'inizio del romanzo, nel

1 Il cognome si ritrova in un personaggio del *Demetrio Pianelli* di De Marchi.

momento in cui la situazione finanziaria si avvia su una china pericolosa. Amarillide, nonostante tutto, è l'unica a preoccuparsene, chiedendo spiegazioni al padre. Questi minimizza e tace, a lei e a tutti gli altri, le reali difficoltà economiche. La donna cerca di mantenere un equilibrio decoroso alla vita quotidiana della famiglia, ma lo fa assumendo un ruolo subalterno, un po' come di una governante. Madre e fratelli ironizzano sulla vaghezza romantica di Amarillide, non hanno rispetto per lei. Conducono del resto, ognuno a modo suo, esistenze disordinate, patologiche: la madre è una donna debole e viziata, un'aristocratica decaduta, amante dei romanzi gialli e dei liquori; il fratello non ha un mestiere fisso e cerca di sbarcare il lunario scegliendo occupazioni apparentemente redditizie e geniali, ma finendo sempre sul lastrico; la sorella, infine, possiede un temperamento artistico (è musicista e ballerina e posa come modella per i pittori) e spregiudicato, ed è molto portata all'ebbrezza sensuale e alla provocazione. Amarillide fatica a convivere con questo quadro disordinato, irrazionale, ma non è in grado di imporre una svolta al comportamento dei tre, classici esempi di degenerazione comportamentale alto-borghese come la si trova in molti altri esempi della letteratura dell'800 (e di nuovo in De Marchi, tra gli altri). Si consiglia perciò con una zia, sorella della sua vera madre, la scorbutica e ruvida Nene, la quale la spinge a lasciare la famiglia e a trasferirsi da lei. Amarillide è fortemente tentata di liberarsi di un peso di cui, in fondo, non ha responsabilità, ma, messa di fronte alla scelta, non si sente di abbandonare i familiari. La notizia del suicidio del padre modificherà però la situazione: la casa di famiglia cadrà in mano ai creditori e tutti, improvvisamente poveri, troveranno ospitalità caritatevole in una casa del marito di zia Nene. I quattro superstiti saranno dunque costretti ad adattarsi a un tenore di vita molto modesto e a contare proprio sullo scarso mensile della figlia maggiore. I giovani dovranno anzi cercarsi un impiego: Amarillide inizierà quindi a lavorare come infermiera, prendendosi inoltre cura della madre (sempre più squilibrata), mentre il fratello e la sorella non modificheranno sostanzialmente il loro modo di vivere, esponendosi a fallimenti di vario genere. Amarillide sentirà sempre più urgente il bisogno interiore di farsi carico del disastro familiare, ma senza riuscire a trovare una vera soluzione. Il suo carattere sognante, instabile, infantile non le permetterà di imporsi sui fratelli e sulla madre, che, se pure la sfruttano in modo riprovevole, hanno una personalità molto più forte di lei. La situazione generale andrà sempre più degenerando finché la famiglia sarà sfrattata persino dagli zii. Amarillide, in un primo tempo, si lascerà prendere dallo scoramento: colpita dagli eventi, disperata, cadrà, quasi per una forma di compensazione, in un innamoramento romantico e impossibile per un medico della regione. Nel frattempo però si concretizzerà per lei una seria proposta di matrimonio: la signora Gemma, una vicina di casa, intenerita dalla sua situazione le propone di sposare il proprio nipote, Bottinelli, un

onesto e modesto maestro di paese. Le cose sembrano andare per il verso giusto: Amarillide, pur sempre innamorata in modo irragionevole del dottor Samuelli, comprende che il matrimonio con un uomo rispettabile e probò potrebbe essere una soluzione positiva per lei e per la famiglia. Sta per accettare le nozze quando due nuove disgrazie modificano nuovamente la situazione: il fratello contrae un grosso debito e falsifica una cambiale, mentre la sorella, a causa di una relazione con il medico di cui Amarillide è innamorata, rimane incinta. Il progetto di matrimonio viene quindi brutalmente accantonato, senza che il vero motivo sia chiarito dal narratore (sospettiamo qui che si tratti di timore del disonore che ricadrebbe sulla famiglia). Arianna, oltretutto, morirà partorendo il bimbo. L'ultima scena del romanzo vede Amarillide camminare verso casa con il bimbo, che ora è il suo, in braccio: la giovane donna sa che ha un compito importante, sacro, da portare a termine. Anche il suo eventuale matrimonio dovrà tenere conto di questa nuova situazione.

Per quanto ambientato in un contesto sociale completamente diverso dai due primi, è già evidente fin da questo schematico riassunto quanto forti siano i legami di *Sant'Amarillide* con gli altri romanzi chiesiani. Di nuovo ci troviamo confrontati con il motivo dell'eredità da spartire, del disaccordo tra fratelli, e persino con quello del tutore che impedisce di godere appieno dell'eredità (è lo zio Presidente, a cui Amarillide si rivolge spesso sperando di ottenere delle somme di denaro). Più in generale, ancora una volta Chiesa ci propone di assistere a un'affabulazione in cui il tema è collegato a una forte riflessione morale. Amarillide, come attrice principale, ne è la cartina di tornasole.

La scelta del personaggio

Abbiamo già accennato in precedenza come la figura di Amarillide sia stata giudicata in modo tutto sommato negativo da alcuni studiosi: importante in particolare l'opinione di Pierre Codiroli, ripresa da Gigi Herz, che la vede come immagine stereotipata di una «madonna laica». Da parte nostra preferiamo tentare di guardare al personaggio in un'ottica diversa, mettendo in luce gli evidenti elementi di distimia che il narratore evidenzia nei confronti del proprio personaggio. Amarillide è in effetti un personaggio tutt'altro che coerente e sicuro di sé e la sua funzione all'interno della narrazione è molto più comprensibile se si tiene conto della sua intrinseca costituzione patologica. La sua incostanza e volubilità sono ben descritte a p. 199: «Come facile in lei la gioia, la spropositata gioia, così facile la tristezza, la troppa tristezza. Basta una puntura». Alla donna basta pochissimo per passare dall'euforia alla depressione e questo suo tratto è assolutamente coerente con l'immagine di Nino e Marco, nei due

precedenti romanzi di Chiesa. Come loro, oltretutto, la donna possiede un importante e forte legame con la natura. Nel suo caso esso è però accentuato, e il suo nome floreale lo attesta immediatamente. Difficile capire se, da un punto di vista semantico, la scelta dell'amarillide quale identificazione con la donna possieda qualche elemento connotativo relativo alla sua psicologia.¹ Di primo acchito l'uso di un nome così bizzarro sembra semplicemente alludere alla sua leggerezza e delicatezza, ma anche segnalare la presunzione, lo snobismo dei suoi genitori (che per i suoi fratelli sceglieranno nomi altrettanto inusuali, aristocratici e in fondo ridicoli). Come vedremo più oltre, in realtà la scelta di Chiesa è connotata da un importante aspetto metaletterario, che apre il romanzo a una dimensione interpretativa assai significativa. Amarillide, comunque, vive un rapporto privilegiato con il mondo vegetale. I fiori sono un elemento onnipresente in questa società superficiale: a Villa Maria Luisa ne arrivano spesso, anche quando le finanze familiari non lo permettono più: si veda la scena in cui vari tipi di vasi di fiori devono essere consegnati alla villa (p. 54) ma in mancanza di pagamento vengono riportati via. Significativamente la sorella di Amarillide ne sarà costernata ma dimostrerà di non conoscere nemmeno il nome di quei fiori, usando nomi sbagliati (p. 56). Qui Chiesa gioca con raffinata ironia nel descrivere le debolezze della borghesia ma anche l'aggettivo "santa" è accostato al nome della protagonista con un'accezione ironica. Pure se è evidente come la donna cerchi di esercitare in famiglia il ruolo di «madonna del buon consiglio», la definizione di "santa" a lei non piace (p. 84) anche perché è usata in modo decisamente negativo dai suoi parenti: «santità voleva dire dolce cosa un po' tonta», «Sancta Simplicitas» (p. 135).

In quest'ottica, che il testo stesso suggerisce, è ben difficile valutare *tout-court* Amarillide come un personaggio positivo e salvifico. Il narratore in effetti ci rappresenta una personalità semplice e complessa nel contempo: la più completa descrizione del carattere della donna si ha a p. 134 dove vengono usate una ricca serie di metafore e similitudini naturali (Amarillide è «acciaio, umidore, soffio di vento, fuoco intimo, anima estiva»). Ben chiaro risulterà al lettore dunque che Amarillide non è assolutamente una cima: «intelligente come tante persone intelligenti, non una dottoressa in psicologia» la descrive ancora con un po' di perfidia il narratore. Nel testo spicca poi l'opinione dell'avvocato (personaggio che nel romanzo sembra il detentore delle chiavi del giudizio e della giustizia): per lui Amarillide è un poco stupida, ma bella (p. 109). Il desiderio che

1 L'Amaryllis Belladonna è una pianta ornamentale di origine sudafricana, con un grande fiore (da viola a rosso) molto vistoso e delicato che appare in cima a un fusto carnoso alto fino a 70 cm. E' un vegetale molto adattabile che può crescere sia in pieno sole che in penombra. Il significato etimologico del nome è "splendente". Curiosità: dal succo delle foglie si ricava un potentissimo veleno.

la donna mostra di mettere ordine nella propria famiglia, di condurre una vita armoniosa in una villa felice, è quindi tutto sommato infantile e superficiale, anche se coraggioso. I suoi sforzi vorrebbero mantenere la vita quotidiana in una situazione di primavera costante, in cui vivere spensierata come una bambina (p. 167). Come apprendiamo nelle primissime pagine del testo, Amarillide vuole «vincere con la pace» (p. 15); vive la naturalezza del bene (p. 193), sente come suo compito, come sua missione fare ordine (p. 166): «voglio che l'inquietudine cessi: quel che è stato è stato ma ora siamo in pace e nettezza» dice a un certo punto (p. 166). Questa convinzione non le viene da una fede religiosa: anche se è più religiosa degli altri membri della famiglia (p. 216) sa di non avere una fede salda, «un po' di nebbia distesa sull'abisso». In questo senso è corretto identificare come laica la sua volontà di soccorrere i più deboli. Più precisa sembra però la definizione di "pragmatica": sintomatico in questo senso è il suo assumere un ruolo pratico, professionale, infermieristico (p. 168), in cui le è possibile impegnarsi nel «sacrificio assoluto che rende felici» (p. 199) e rispondere così al sentimento della propria «missione» (p. 202). Di fatto, la sua vita non è sempre stata vissuta soltanto in una dimensione di sacrificio. Risalta anzi dal racconto come la sua infanzia sia stata caratterizzata da una vivacità e una monelleria (p. 104) che ricordano testualmente la figura di Nino in *Tempo di marzo*: come lui anche Amarillide veniva soprannominata «argento vivo» (p. 105)¹. Di questa sua vivacità di carattere e irrequietezza infantile le è rimasta, da adulta, la testardaggine: Amarillide «vuole le cose a posto» (p. 132). Per il resto però il suo carattere è stato piegato dagli eventi (la morte della madre, forse?). A noi lettori si presenta da adulta come una persona sacrificata, che non dice quel che pensa e sente (p. 227) anche se in realtà non prova affetto: la zia Nene a p. 220 si chiede «come è possibile sacrificarsi per gente che non si ama?».

Amarillide è dunque, al di là della sua apparenza concreta e salvatrice, un vero personaggio sdoppiato, spesso ritratta mentre si compiace di sé stessa e, contemporaneamente, si disprezza (pp. 45, 50, 76, 193). Come detto è un personaggio volubile, psicologicamente instabile. Basta un cambiamento meteorologico per farle mutare l'umore e modificare l'importanza dei problemi che la assillano (p. 199). Essenziali (e numerosi) nel testo sono i riferimenti al mondo favolistico, che tratteggiano eloquentemente la sua immaturità, il suo sguardo poco reale sul mondo, così tipico del suo comportamento.² Questa leggerezza e immaturità del personaggio, questo scontro

1 Elemento molto interessante: proprio in questa sezione del romanzo troviamo una fortissima analogia tra l'infanzia di Amarillide e quella di Nino. Numerosi e significativi i riferimenti intertestuali con il primo romanzo: Amarillide, ad esempio, giocava in un albero scavato e con gli amici metteva in scena matrimoni per gioco, (p. 103-106). Vedi l'analoga scena in *Tempo di Marzo*.

2 Cenerentola (pp. 43, 99, 138); ha un cuore di cristallo (p. 49); re del mondo della luna

tra realtà e fantasia nel suo carattere si evidenziano in modo chiaro nell'ambito della sfera amorosa. Amarillide vive un rapporto conflittuale con l'amore: visto che per lei è prioritario «fare ordine nelle disgrazie di casa» (p. 165) non le è possibile immaginare per sé una storia sentimentale. Quando però finisce per abbandonarsi ad un innamoramento, diventa vittima della propria infatuazione e la rivolge verso la persona sbagliata, il medico dalla cattiva reputazione (p. 179). Ciò significa che nonostante le proprie ambizioni e il profondo desiderio di correttezza e di ordine, Amarillide non è assolutamente «santa». È, anzi, vittima delle stesse debolezze dei suoi fratelli, ne condivide completamente l'atteggiamento passionale e subisce le loro stesse tentazioni. Gli elementi che abbiamo qui enumerato dipingono quindi un ritratto di Amarillide estremamente sfaccettato e complesso, che la semplice immagine della «madonna laica» ritrae in modo imperfetto. *Sant'Amarillide* in effetti diventa molto più significativo se letto come romanzo di formazione morale, come descrizione di un percorso di maturazione, percorso che però non avrà una sua conclusione univoca e assoluta ma, come i due romanzi precedenti, si chiuderà su un finale aperto. Amarillide insomma è, proprio come Nino e Marco, un personaggio che si risveglia a una presa di coscienza morale del suo «problema di famiglia» («povera casa nostra», p. 84) e che arriva persino a pensare a un rifiuto dell'eredità (p. 76). La sua vicenda personale è quindi comprensibile solo se posta in filigrana rispetto alla costellazione morale e culturale della società in cui vive. E, come vedremo in seguito, ancor più, significativi e comprensibili, il ruolo e la personalità di Amarillide risaltano con grande chiarezza una volta che se ne siano intuite le sue essenziali componenti metaletterarie.

Va discussa infine la scelta di Chiesa di descrivere un punto di vista femminile: mai altrove nell'ambito delle sue prove letterarie ha tentato un'esperienza del genere (se non nel racconto lungo a cui abbiamo accennato in apertura d'analisi). L'impressione che si ricava dalla lettura è che Chiesa abbia puntato su una figura complessa e debole, la cui difficoltà di adattamento sociale è di volta in volta confrontata non tanto con i modelli caratteriali maschili (gli uomini in *Sant'Amarillide* non sono figure particolarmente interessanti, risultano anzi piuttosto negative o ridicole) quanto con i modelli forniti dalle donne che la circondano. Tutta *Sant'Amarillide* può essere considerato in effetti un romanzo in cui la figura femminile, esaminata in molte delle sue sfaccettature, è assolutamente predominante. I tipi psicologici presentati sono vari e descrivono un'interessante casistica che va dalla madre aristocratica, alcolista e infantile, alla sorella passionale e dissoluta; dalla zia ricca e scorbutica ma realista e

(p. 98); spiriti folletti (p. 98); specchio magico (p. 53); Barbablù (p. 124); ragno del paradiso (p. 82); favolosa fanciullezza (p. 263); si specchia nella fonte e vede gli occhi dell'innamorato (p. 263).

decisionista alla sorella del Prevosto, vecchia pia e speranzosa. Ci sono poi altre figure marginali ma non per questo meno importanti, come la serva Labu, alter ego popolare di Amarillide, e la scrittrice inglese, la ricca donna dell'alta società che accoglierà Arianna a casa sua. Sicuramente più che negli altri due romanzi, la rete delle figure femminili è qui composita e significativa. Non tenere in considerazione questa prospettiva al femminile della narrazione nel suo complesso significa perdere di vista la specificità del romanzo. E lo è ancor di più, lamentare le apparenti incapacità di Chiesa, la sua scarsa efficacia quale ritrattista di caratteri femminili, per aver reso scialba e incolore la sua Amarillide. Il punto è che la sua inerzia, la sua leggerezza, vanno di volta in volta messe a contrasto con i tratti caratteriali delle figure di donne che la circondano. A confermare ancor di più questo posizionamento prospettico è rilevante notare come le figure maschili ricoprano invece ruoli tutto sommato marginali, persino un po' grotteschi. La società in cui Amarillide si muove è decisamente patriarcale e gli uomini non hanno valori particolari da trasmettere al lettore. Come vedremo più oltre, la lettura sociologica che Chiesa propone dell'ambiente in cui Amarillide vive è in effetti molto critica e proprio i personaggi maschili come il padre di Amarillide, ma più in generale tutte le figure maschili, sono attori che vivono in un mondo ideale, addirittura più letterario che reale.

Il tema dell'eredità negativa, terza variazione

È davvero singolare notare come anche questo terzo romanzo chiesiano porti all'attenzione del lettore una trama in cui si assiste a uno scontro di concezioni etiche tra due rami di una stessa famiglia. Anche in *Sant'Amarillide* la protagonista si trova infatti in difficoltà, divisa dentro di sé tra due eredità morali diverse, una di origine paterna e una di origine materna, che le suscitano un forte conflitto interiore. Di nuovo, questo aspetto psicologico familiare può essere considerato elemento tematico: se in *Tempo di marzo* la narrazione ruotava attorno a un'eredità usurpata da riconquistare, se in *Villadorna* era invece il caso di un'eredità riprovevole che procurava un danno che andava riparato, in *Sant'Amarillide* si racconta invece di un'eredità scomoda, regolata da una clausola assurda: Amarillide potrebbe essere ricca ma deve accettare un'arbitraria imposizione dello zio Lorenzo (pp. 27 e 43). Per la terza volta, il protagonista della narrazione finisce per cercare una via di fuga che lo sottragga al conflitto ideologico: la soluzione dell'impasse sembra collegata all'abbandono della casa di famiglia, per cercare la salvezza in una casa più nobile e "pulita" (Nino immagina di entrare in seminario per sottrarsi al conflitto; Marco scappa di casa e va a vivere coll'amico pittore a Castel San Pietro; Amarillide si rifugia a casa della zia Nene, p. 63). Il padre di Amarillide, Amilcare Pardi, è un membro della borghesia di città che vive la

propria ricchezza con un senso di *grandeur* aristocratica. Le sue ambizioni sono però immotivate, presuntuose (pp. 51-52). Dal suo primo matrimonio, con Valentina (p. 97), nasce Amarillide. Nessun passaggio della narrazione ci permette di ricostruire il carattere della madre. Conosciamo però Zia Nene, sua sorella, una donna risoluta, aggressiva (p. 73) «cattiva per bontà» (p. 190), decisionista e burbera. Nene è una donna «coi pantaloni»: tratta male il marito, Giona Tantardini, al punto che il pover'uomo spesso teme di fare la figura del demente di fronte al prossimo (p. 70). Zia Nene è molto critica con il padre di Amarillide, di cui stigmatizza le esagerate ambizioni aristocratiche (p. 97). Nene vorrebbe addirittura che Amarillide lasciasse la propria casa, non sopportando che la ragazza si faccia carico di problemi che le derivano dalle cattive abitudini della sua matrigna e dei fratellastri. Pardi ha infatti sposato in seconde nozze Maria Luisa Gerli, una donna non ricca ma figlia di un professore orbo e cattivo, diventato proverbiale per i suoi occhiali verdi (una sorta di mago?), animato da ambizioni aristocratiche. Anche Maria Luisa è una donna paziente («una santa di legno») che sopporta le angherie del padre. Il matrimonio tra Pardi e lei sembra una fiaba «del mondo della luna: la pastorella vestita di stracci che fa morire d'invidia le principesse» (p. 98). Col passare del tempo però la donna diventa una piagnucolona, alcoolizzata e paranoica (p. 123). Confesserà però alla figliastra di essere stata innamorata di Lorenzo, il fratello di Amilcare, lo stesso che (p. 27) lascia l'eredità ad Amarillide (p. 43, p. 109) e che purtroppo muore in modo misterioso poco prima del proprio matrimonio (p. 125). La situazione creatasi è quindi piuttosto bizzarra: uno dei principali timori di Maria Luisa è che la figliastra si sposi e che la sua eredità finisca in mani estranee, quelle del futuro marito (un suo sogno, a p. 46, ci conferma questo timore). I fratellastri di Amarillide, poi, sono entrambi personaggi viziati, superficiali, dediti a una vita da ricchi ereditieri. Aminta è un ragazzone inconcludente (p. 34) di 22 anni, che intraprenderà moltissime attività professionali ma senza costrutto (diventerà persino collaboratore di un imbonitore tedesco, il Dott. Erlenbach, che vende un suo sciroppo specifico infallibile, il «Metodo terapeutico tedesco», p. 150) e Arianna è un'artista, musicista, ballerina (p. 22, p. 57). Entrambi condividono una pessima opinione della sorella, che ritengono ingenua, non in grado di valutare la realtà (p. 43, p. 133).

A confermare le ambizioni aristocratiche della matrigna di Amarillide è la sorella di lei, Donna Cecilia (p. 111). Il narratore stesso ridicolizza il suo snobistico atteggiamento nobiliare e i frequenti contatti di lei con Milano e con Palazzo Reale. Cecilia ha sposato un nobile, Adalberto Della Sabbia, poi morto in miseria: da quando è vedova, però, è tornata a vivere con il fratello, il Presidente. Il Presidente è un avvocato molto burbero:

non era molto benvenuto da alcuni suoi colleghi «perché la mia usanza è sempre stata di non concedere pace a nessuno, né agli altri né a me» (p. 108). È un appassionato di filosofia e di libri antichi: passa il suo tempo in una vecchia biblioteca e scartabella antichi tomi, rimuginando tra sé e sé come Don Abbondio (pp. 107, 249). Ha un carattere burbero ma poi sa calmarsi («i no diventano sì», p. 115). È a lui che Amarillide si rivolge ogni volta che ha bisogno di un sostegno economico straordinario e lui, che amministra la sua eredità, è sempre restio ad allargare i cordoni della borsa. Amarillide quindi vive un'esistenza in cui si affrontano due modelli di adattamento sociale antitetico: da un lato le aspirazioni alto-borghesi e aristocratiche della sua famiglia, incarnate da suo padre e dalla sua seconda madre, dall'altro la visione più concreta e "paesana" della realtà che la sorella di sua madre le propone con insistenza. Il quadro della situazione così delineato vede quindi Amarillide porsi tra due fazioni opposte e in litigio costante. La ragazza, che da bambina dimostrava di essere vivace e ribelle (come la madre?) dopo il secondo matrimonio del padre inizia ad assomigliare alla matrigna: diventa debole e sognatrice. L'intreccio del romanzo presenta quindi un andamento oscillatorio, in cui di volta in volta Amarillide si avvicina a una fazione e poi all'altra, senza essere in grado di prendere una decisione definitiva: spinta a fuggire dal desiderio di libertà e poi richiamata a casa dall'impulso opposto di salvare la propria famiglia.¹

Il tema della trasgressione: la soluzione nel sacrificio

Come abbiamo visto per i due precedenti romanzi di Chiesa, il tema *dell'eredità problematica* è strettamente collegato a quello della *trasgressione*: il protagonista della narrazione vive un conflitto interiore causato da una contraddizione tra sistemi di valori. Una possibilità che gli si prospetta è alla fine tentare di infrangere le regole e cercare una nuova modalità di adattamento psicologico. Per Nino e per Marco la strategia trasgressiva ripetutamente attuata è quella della fuga. Per Amarillide, apparentemente, i meccanismi di difesa sono due. Visto che la ragazza in effetti non se la sente di abbandonare la famiglia, una strategia primaria sarà il rifugiarsi in un mondo interiore armonico e idilliaco. La sua leggerezza, la sua inconsistenza psicologica potrebbero essere ritenute fenomeni concomitanti della sua fuga dalla realtà, del suo rifugiarsi nella

1 Quando la Signora Gemma (pp. 232-3) propone il matrimonio a Amarillide, per convincerla le mostra una foto della madre del possibile sposo, scattata quando la donna era giovane. Gemma sottolinea la somiglianza di questa con Amarillide, somiglianza («bella cara faccia») che è anche il motivo della sua proposta: è come se volesse prospettarle la possibilità di scegliersi una linea ereditaria migliore. La donna, del resto, era stata sposata con l'Avvocato Bottinelli, integerrimo cancelliere Presidente del tribunale per 30 anni, uomo dunque moralmente irreprensibile e diverso da Amilcare Pardi (p. 250).

natura e nella fantasia dei sogni. Esiste però da parte sua anche la scelta di una strategia apparentemente opposta: è innegabile che Amarillide fugga dalle difficoltà *anche* immergendosi completamente nel suo lavoro di aiuto al prossimo. Si tratta qui di un meccanismo razionale, attivo, che le permette di sublimare il proprio disagio. Un processo psicologico, questo sacrificio di sé, che, come è già stato notato più sopra, è completamente estraneo a ogni speculazione di ordine religioso: non è una logica cristiana che spinge Amarillide in questa direzione. Come lei stessa tiene a far notare al suo pretendente, non ha la saldezza della fede, anche se è legata alle pratiche della Chiesa. Il suo sacrificio è quindi razionale e diremmo pragmaticamente *civile*.¹ Non che il tema religioso sia estraneo al testo, anzi. Alcune figure di religiosi, così come negli altri romanzi sono presenti e importanti e si pongono in qualche modo nella posizione di catalizzatori di eventi: in *Sant'Amarillide*, ad esempio, l'ipotetica soluzione dei problemi, il matrimonio, viene proprio prospettata dalla famiglia del sacerdote del paese. Tuttavia Amarillide non intravede una soluzione dei suoi problemi in una redenzione religiosa: le manca completamente il rovello interiore cattolico che contraddistingue, ad esempio, Nino in *Tempo di marzo*. Da un punto di vista narratologico, quindi, *Sant'Amarillide* non prospetta all'eroe dell'affabulazione un destino particolarmente eroico: la protagonista cerca una soluzione, uno sviluppo, attraverso una ancora maggiore adesione alle istanze di sacrificio, attraverso una fuga da sé. In questo senso Chiesa mette in scena una soluzione non particolarmente originale: la strategia della rinuncia e della sublimazione è uno stratagemma classico della letteratura (a partire dalla manzoniana Lucia). L'adesione a un cliché narrativo così comune (analizzandolo nella sostanza scopriremo che è stato recuperato addirittura dal repertorio di motivi della letteratura arcadica) è il tratto che ha reso *Sant'Amarillide* il meno originale, il meno accattivante tra i tre romanzi di Chiesa, e che probabilmente giustifica il suo insuccesso tra i lettori. Proprio una lettura allegorica, «arcadica», contestualizzata però alla situazione sociologica ticinese, apre il testo a una dimensione comunicativa più ampia e interessante. Se smettiamo di guardare alla verosimiglianza della figura di Amarillide e iniziamo a considerarla come *exemplum* di una forma di adattamento alla realtà, in cui leggerezza del carattere e attitudine sacrificio di sé coesistono in modo da controbilanciarsi, ecco che il romanzo diventa più significativo: in altre parole, osservando l'atteggiamento della donna come forma patologica di adattamento inconsequente, confuso (e non come forma idealizzata, madonnesca di sacrificio), potremmo persino interpretare la conclusione del romanzo alla luce di una chiave di

1 Come vedremo in seguito, il suo atteggiamento davanti alla realtà le è in un certo qual modo prescritto dal modello letterario che sta alla base della sua personalità, secondo il disegno del narratore.

lettura interrogativa e problematica. Da questo punto di vista, aprendo alla sua dimensione allegorica il futuro di Amarillide, il testo acquista una dimensione drammatica, molto reale e interlocutoria per i ticinesi. Insomma leggere *Sant'Amarillide* come una narrazione consolatoria, una banale celebrazione del sacrificio individuale muliebre, è un esercizio limitativo, forse un po' pregiudiziale, del romanzo con la quale si perde invece di vista un suo possibile significato positivo e propositivo.

La scrittura: un romanzo metaletterario

Rispetto ai primi due romanzi chiesiani il dettato di *Sant'Amarillide* è letterario, astratto, meno schietto e immediato. Il testo manca di leggerezza, è grigio, statico: gli spunti ironici sono poco accattivanti, aridamente intellettuali. Le figure dei personaggi sono meno pittoresche, meno popolarresche, e quindi prive di quei tratti così vivaci e piacevoli che rappresentano una delle maggiori capacità narrative di Chiesa. A tratti appaiono ancora bozzetti di vita popolare (ad esempio nel dialogo finale di Amarillide con la paesana, un momento del testo molto importante, oppure nell'incontro con la bimbetta del paese che la fa riflettere sulla sua infanzia, p. 167) ma sono per così dire accessori alla vicenda. Hanno uno scarso rilievo e interesse anche le scene di vita cittadina, spesso ambientate sulla Piazza Grande. Il romanzo rimane prevalentemente "girato in interno", nelle stanze delle case e ville in cui abitano i vari personaggi: ciò contribuisce a un suo intimismo, a una sua chiusura prospettica, anch'essa forse un po' noiosa. Dal punto di vista della posizione della voce narrante, come in *Villadorna*, lo scrittore ha optato per un narratore distante, invisibile, che non commenta vicende o situazioni: solo in alcune pagine il narratore si manifesta al lettore assumendo un atteggiamento ironico-filosofico, manzoniano (si veda alle pagine pp. 74 e 75), ma ciò non è molto frequente. Nessuna confessione quindi, nessuno spunto di critica sociale da parte dell'autore implicito. Nonostante questo atteggiamento più distante, questa differenza nell'impostazione comunicativa rispetto agli altri suoi romanzi, è singolare invece notare il recupero operato da Chiesa di elementi narrativi già utilizzati negli altri testi. In rapporto a *Tempo di Marzo* è conservato ad esempio il motivo verghiano delle disgrazie familiari, (p. 66 , 88, 217), oppure l'accento all'emigrazione vista come modo per allontanare un elemento problematico maschile della famiglia («mandare il fratello in America per sistemarlo», p. 102, p. 120). Sono tutti segnali perfettamente significativi per i lettori di *Tempo di marzo*, che provocano un evidente senso di *déjà-vu*. Rispetto a *Villadorna* troviamo invece nuovamente la questione del parente (in questo caso un avvocato in pensione) che gestisce un patrimonio ereditario del protagonista (p. 108) e, soprattutto che rifiuta di concedere liberamente l'uso della sua ricchezza (p. 110). Molto

intense e drammatiche, ma a modo loro situazioni di genere già lette in Chiesa, sono le scene in cui la protagonista vive l'annebbiamento della coscienza a causa della febbre (elementi già presenti in *Tempo di marzo* e *Villadorna*), e *Sant'Amarillide*, come *Villadorna*, contiene una descrizione ravvicinata e realistica del momento della morte di un personaggio. Si tratta effettivamente di passaggi intensi, molto ben scritti. Vi traspare però un certo formalismo del dettato, una vaga stereotipia: si tratta infatti di topos della narrativa realistica di inizio 900 (si veda, solo per fare un esempio *Il Podere*, di Tozzi). Potremmo invece indicare un tratto dell'originalità di *Sant'Amarillide* nella sua fortissima componente metaletteraria. Nel romanzo si parla moltissimo di libri e per lo svolgimento della narrazione i libri giocano un ruolo non trascurabile, molto spesso ironico, se non umoristico. Ai libri, e alla cultura libresco, si allude, ad esempio, quando si tratta di stigmatizzare le ambizioni aristocratiche della famiglia del Procuratore. Donna Cecilia si avventura spesso in similitudini letterarie per descrivere situazioni della vita reale ma la cogliamo in fallo, mentre equivoca o sbaglia le citazioni. A p. 248 dice ad esempio «Tale e quale il profilo della Marchesina Bice, Bice di Castelseprio, quella che quando Garibaldi entrò a Milano l'ultima volta...», facendo evidente confusione tra le vicende garibaldine e quelle narrate nel *Marco Visconti* di Tommaso Grossi. Lo stesso Presidente, dopo aver abbandonato la carriera legale sembra si diletta di libri di filosofia, con un atteggiamento da sempliciotto, da superficiale. La sua somiglianza con Don Abbondio è palese e persino un po' forzata, nel momento in cui (p. 249) si interroga sul nome di un tal filosofo Vladimiro Lusardi («Lusardi, chi è questo scemo?»), scrittore che avrebbe scritto *Potenze e radici del binomio d'amore* (e qui Chiesa si lascia andare a un *divertissement* quasi borghese inventando scrittore e libro), oppure mentre (p. 107) si china sul testo di un filosofo inglese e riflette a voce alta sul concetto «Esse est percipi aut percipere». Si tratta della dottrina immaterialista di George Berkeley, che esclude in virtù di questo principio l'esistenza assoluta delle cose: secondo il teologo irlandese tutto ciò che esiste è o idea o spirito, quindi le cose non sono altro che le idee. Senza dubbio ironica la scelta di Chiesa di inserire un'allusione a un idealismo di questo tipo, in un mondo in cui la sostanza materiale delle cose è invece estremamente problematica per i suoi personaggi. I libri giocano un ruolo importante anche per i membri della famiglia di Amarillide: Aminta sarà occupato per un certo periodo di tempo in una libreria (e tra l'altro manderà a segno uno scherzo “libresco” terribile, consigliando a una nobildonna cittadina il licenziosissimo volume di novelle dell'Abate Casti¹ (p. 148), mentre la letteratura poliziesca eserciterà addirittura un ruolo terapeutico su Maria Luisa, per la quale i «romanzi giudiziari sostituiscono l'acqua antisterica» (p. 122), diventando essenziali al suo benessere. L'insistenza metaletteraria in *Sant'Amarillide* è

1 Vissuto tra il 1724 e il 1803, ha scritto libri di novelle in ottave.

veramente singolare. Il lettore ne ricava l'impressione che essa svolga, all'interno della narrazione, un ruolo molto preciso, ma, purtroppo, da un punto di vista analitico non è molto semplice comprenderne la funzione comunicativa, lo scopo strutturale. Un elemento comune, che lega i vari tasselli metaletterari è sicuramente l'intenzione ironica. Potremmo in qualche modo ritenerli come forme di sberleffo alla società borghese che si abbandona in modo superficiale alle fantasie romanzesche. Ma il discorso è a doppio taglio: se la passione letteraria è un'abitudine discutibile che affligge la società borghese, un germe della sua decadenza morale, perché Chiesa la inserisce... in un'opera letteraria? In altre parole, perché il narratore implicito mette in discussione la letteratura romanzesca e il suo pubblico all'interno di un romanzo?

Ticino come un'Arcadia

Chiesa insomma parla di libri, in *Sant'Amarillide*, per parlarne male. Una scelta davvero poco comprensibile e poco conseguente. Nel romanzo c'è un passaggio assai rappresentativo di questo atteggiamento. A p. 131 la stessa Amarillide, prima di andare a letto, mostra la sua insofferenza verso la letteratura inglese:

Era un romanzo inglese non tanto moderno, di quelli che s'assomigliano a certe ampie distese né pianura né collina, coperte d'una vegetazione fitta fitta, segnata di vie e viottoli, che non si riesce a capire quale sia la strada maestra, né si riesce a ravvisare facilmente tutti quegli uomini, donne che si incontrano ad ogni passo. Facce già viste? Facce mai viste? Questo Wilfred, ad esempio, mi parla come se ci fossimo già incontrati ma proprio non me ne ricordo. E questa Betty? Vattelapesca.

Che messaggio cerca di trasmetterci il narratore, che funzione ha questa svalutazione della letteratura, o almeno di un certo tipo di letteratura romanzesca, questo corto circuito comunicativo che, in un certo senso, rischia di mettere in discussione la narrazione stessa di *Sant'Amarillide*? Per comprendere la portata della singolare operazione e scoprirne il ruolo all'interno della costruzione del significato del terzo romanzo di Chiesa occorre in primo luogo partire da un'analisi in chiave metaletteraria del nome della sua protagonista. Nelle pagine precedenti abbiamo accennato ai segnali testuali che attirano l'attenzione del lettore sulla tradizione arcadica. Amilcare Pardi, infatti, impone ai propri figli nomi frequenti e caratteristici nelle opere settecentesche di ambiente pastorale.¹ L'Arcadia a cui si ispira (a cui aspira?) Pardi non è quella classica, quella di Teocrito o Virgilio. Pure se i nomi di Amarillide e di Aminta appartengono al repertorio bucolico della classicità (si veda, l'*Egloga I* delle *Bucoliche* di Virgilio, ma anche gli *Idilli III* e *IV* di Teocrito) è in altra direzione che

1 Da notare che il genitore attribuisce ai figli nomi “seriali”, derivandoli da un contesto a cui riserva una sua predilezione culturale. Lo stesso procedimento è già presente in *Tempo di marzo*: un ulteriore segnale del forte collegamento tra i due testi.

occorre indagare per trovare (letteralmente...) il «comune denominatore» in grado di unire i tre fratelli. «Amarillide, Aminta, Arianna... Come in un melodramma del 700» (p. 179): è un personaggio del romanzo, il dottor Samuelli, a proporre l'ipotesi più convincente di interpretazione. La fantasia dinastica del capostite Pardi sembra infatti orientata verso una dimensione che attinge all'immaginario delle opere musicali del XVII-XVIII secolo. All'osservazione del medico risponde lo stesso Aminta, il quale controbatte, sostenendo che il padre abbia scelto i nomi semplicemente per un principio d'ordine:

Sono tre nomi che cominciano con la a. A: prima lettera dell'alfabeto. Io credo che il nostro compianto genitore abbia, in questo caso, obbedito soprattutto alla sua passione dell'ordine, del metodo, della rubrica. Prima viene l'a, poi il b, poi il c. Se la figliolanza Pardi non si fermava al primo terzetto, è probabile che avremmo in famiglia un terzetto di b: Berenice, Barbara, Bernardo (p.180).

Ma l'ipotesi del giovane medico «piovuto dalla luna» (p.181), a cui si attribuisce un'ascendenza principesca, sangue borbonico, quindi una cultura solidamente aristocratica, è molto più convincente. Il minimo che si possa dire, per ora, è che il narratore voglia mostrarci, con questo dialogo, come i membri della famiglia Pardi non siano in grado di valutare correttamente il loro ruolo, e di comprendere il portato culturale della loro identità. Seguendo la pista del dramma musicale, dunque, scopriamo che il nome di Amarillide è chiaramente legato al *Pastor fido* di Guarini, poema di cui è stata tratta una versione musicale da Haendel (1712, su libretto di Giacomo Rossi); quello di Aminta al *Re pastore* (K 208), melodramma di Mozart su libretto di Pietro Metastasio, il cui soggetto è tratto invece dall'*Aminta* di Torquato Tasso. Arianna, infine può essere facilmente collegata all'omonima tragedia in musica di Claudio Monteverdi, su libretto di Ottavio Rinucci, di cui si conserva oggi il *Lamento d'Arianna*, forse una delle pagine più conosciute del compositore. Il *trait-d'union* che collega i nomi dei rampolli della famiglia Pardi è quindi pienamente teatrale, e, potremmo dire, in questo senso ancora più arcadico, ideale, armonioso. L'immaginario familiare del signor Pardi è, comprendiamo ora, quello di una figliolanza lieta e gioiosa, di un'Arcadia domestica messa in scena in una villa di campagna, dove regnano musica, agiatezza e naturalezza. Pardi si aspetta probabilmente che i suoi figli si adattino a questo *arrière-plan* ameno che si è sforzato di costruire per loro e di cui fa parte la loro casa, con i suoi mobili preziosi, il pianoforte e gli specchi lussuosi, il suo parco e i vasi di fiori pregiati. Una situazione del tutto artificiosa rispetto al reale contesto economico in cui il padre opera (e al quale egli soccomberà). Ma Pardi esige che i due mondi siano rigorosamente separati. La sua disposizione d'animo è segnalata, in tutta chiarezza, nell'incipit del romanzo:

"Per la famiglia la casa; lo studio per i clienti" era una delle massime fondamentali, frequentemente ripetuta, del signor Amilcare Pardi, uomo sentenzioso e uomo amante delle distinzioni nette, delle cose ciascuna al suo posto. [...] gli affetti domestici, nella villa su in collina, gli affari, nello studio giù in città (p. 7).

Di fatto, Aminta e Arianna sembrano comportarsi davvero come personaggi melodrammatici: le loro peripezie sono essenzialmente amorose e vissute con atteggiamento svagato, superficiale, giocoso. Amarillide, invece, sente in sé un principio d'ordine, un'etica che però non è in grado di imporre all'ambiente in cui vive. Alla fine Amarillide «fa quello che può», con un atteggiamento debole ma fondamentalmente attivo nel suo saper opporre resistenza:

-No- disse forte, che anche la camera udisse, e udissero la zia Nene, il Presidente e tutte le altre personificazioni del buon senso, della ragionevolezza, della logica, dell'aritmetica. - No, brava gente, sapete ben che Amarillide è una testarda (p. 132).

Se ci inoltriamo nella ricognizione, analizzando il nome della donna da un punto di vista intertestuale e ricercando nell'area delle narrazioni arcadiche, ci rendiamo conto che il suo ruolo è fortemente influenzato da una connotazione guariniana. Il testo più importante, infatti, per comprendere *Sant'Amarillide*, è sicuramente *Il pastor Fido* di Guarini. Nel poema cinquecentesco, Amarillide è una giovane donna che vive in Arcadia. Ella diventa capro espiatorio di una maledizione che Venere ha scagliato contro la sua regione. A causa di un torto alla dea di cui si è reso colpevole il sacerdote Aminta,¹ infatti, Venere scatena su Arcadia una serie di flagelli. Essi possono essere neutralizzati solo da un matrimonio di semidei: Amarillide, in quanto figlia di Pan, è costretta quindi a sposare Silvio, figlio di Alcide. Per fare ciò, però, la giovane è costretta a rinunciare al suo sincero amore per Mirtillo. Profondamente cosciente dell'importanza del suo ruolo sacrificale, Amarillide mette da parte la propria felicità, per il bene di Arcadia (ma un lieto fine inaspettato permetterà, in conclusione, di conciliare il suo vero amore con le richieste della dea). Il riferimento metaletterario, a questo punto, è una chiave di lettura fondamentale dell'intreccio romanzesco costruito da Chiesa. Non tanto «madonna laica» quanto «semidea arcadica», Amarillide porta impresso nel suo nome stesso, in modo totalmente incosciente, il segno letterario del suo destino di vittima sacrificale. La considerazione onomastica, dunque, allarga la comprensione del romanzo e ne rende più sostanziale, più accessibile il messaggio. L'autore implicito ci mostra infatti come la logica di fondo della famiglia Pardi sia orientata verso un'idealizzazione «letteraria» della propria essenza. La metaletterarietà dunque è un segnale lanciato al lettore; come se l'autore implicito cercasse di dirci: «Attenzione:

1 Qui significativamente, il nome di Aminta è collegato al ruolo negativo.

questi personaggi vivono in un mondo fittizio, arcadico, idealizzato. Si muovono in una dimensione artificiale, libresca, melodrammatica, ma non ne sono coscienti». In effetti, ciò che ci viene presentato è un ritratto di una famiglia borghese che aspira a vivere in un mondo perfetto e armonioso. La comprensione della realtà dei personaggi, mediata dai libri e dalle fantasie musicali e teatrali, è irrealistica, così come l'*Arcadia* è un modello irrealistico e fiabesco di società. Amarillide, pure vittima di fantasie favolistiche, di un'arcadica tendenza all'indolenza e alla fantasticheria, possiede un'attitudine pratica e, come abbiamo visto, una istintiva antipatia verso i romanzi. La sua capacità di rendersi conto degli aspetti più concreti e dolorosi della realtà è la dote morale che le offrirà, unica dei fratelli, una chance di successo.

Facilissimo estendere l'analogia letteraria alla contingenza in cui il romanzo ha visto la luce e notare come la situazione sociale e politica ticinese, in rapporto all'estrema drammaticità degli eventi europei di quel periodo, potesse per certi versi essere paragonata a un'artificiale stasi... arcadica. E allo stesso modo, è facile pensare a una critica rivolta da Chiesa autore implicito alle famiglie borghesi che mettono in scena una rispettabilità esteriore, una svagatezza e leggerezza, in un contesto sociale attraversato invece da problemi economici, fallimenti, suicidi e drammi umani di vario genere. Solo un atteggiamento concreto, solido e cosciente delle sofferenze, sembra dire Chiesa, può incarnare un modello costruttivo, vivo, di responsabilità sociale. La perdita di contatto con la realtà, la fuga nella letteratura è, al contrario, un segno di debolezza. E l'atteggiamento antiletterario che *Sant'Amarillide* comunica ai suoi lettori è apparentemente funzionale al desiderio dell'autore implicito di attivare la consapevolezza dei suoi lettori. Chiesa critica i romanzi... scrivendo un romanzo. Il suo intento è forse proprio di smascherare questa attitudine libresca, sbagliata, fornendo materiale di lettura in qualche modo "educativo". Lo fa mettendo in scena un personaggio che esprime il desiderio di interpretare un ruolo positivo, pur portando con sé il pesante fardello della sua identità. Il suo nome, segnato dalle fantasie paterne irrealistiche, è, infatti, nonostante tutto, aperto a un possibile sviluppo positivo: il sacrificio cosciente prelude alla felicità e, forse, all'amore. «Siamo arcadici, ma ce la possiamo fare» sembra voler dire Chiesa, autore implicito, attraverso Amarillide. Lo scrittore di Sagno, la cui attitudine educativa e morale ci è ben nota, fa come può, in un mondo ticinese ormai tagliato fuori dalle grandi discussioni culturali italiane. Il suo è un lavoro velleitario, basato su una forza di volontà profonda, quasi un lavoro di letteratura autarchica. Si misura con ciò che ha attorno a sé, cercando di identificare, di romanzare (e quindi di «creare», secondo la teoria di Marthe Robert), il nucleo drammatico della piccola terra in cui vive. In questo sforzo di trovare un ordine e un significato al mondo circostante, la volontà e la testardaggine lo guidano, esattamente come Amarillide. La

sua proposta di catarsi, però, è vaga: la conclusione del romanzo si svolge infatti in una scena nebbiosa, in una dissolvenza allusiva in cui il destino sospeso della protagonista non corrisponde pienamente a quello della sua omonima arcadica. È una conclusione, va detto, molto intellettuale. Andare a pescare nel repertorio intertestuale così poco frequentato come quello arcadico è davvero sfidare i lettori novecenteschi, avvezzi piuttosto, davvero, ai romanzi giudiziari o a quelli inglesi. Osserviamo soltanto il titolo del romanzo e immaginiamo l'impatto che può aver avuto al momento della sua pubblicazione: se, come abbiamo visto, la scelta del nome Amarillide è *señal* importante per la decodifica complessiva del testo, pare abbastanza evidente che la sua ascendenza arcadica sia stata accessibile a pochi dei suoi lettori. Avvicinando il nome all'epiteto di «Santa», Chiesa ha creato poi un sintagma dalla forte valenza contrastiva: «Sant'Amarillide» è una sorta di ossimoro cristiano-pagano in cui religione e Arcadia sono legati tra loro in un'immagine poetica ed erudita, ma, di nuovo, dalla decodifica molto ardua. La sensibilità del lettore novecentesco medio è lontana dal cogliere allusioni così involute. Ci vuole infatti un dottorino aristocratico basilese, con sangue borbonico nelle vene, per comprendere l'ascendenza settecentesca del dramma della famiglia Pardi (quando poi i personaggi stessi del romanzo non sono all'altezza di farlo). E i lettori di Chiesa, anche quelli più attenti/sottili come Roedel, si sono trovati probabilmente nella stessa difficoltà: non considerando a fondo la pista metaletteraria hanno perso di vista (ci si perdoni il gioco di parole) il “dramma del melodramma” di Sant'Amarillide.

Una macchina narrativa articolata

Il fatto che *Sant'Amarillide* sia stato poco apprezzato da i lettori non significa che Chiesa abbia proposto in lavoro di scarsa qualità. La costruzione del testo, osservata in modo analitico, è assai elaborata e orchestrata con cura. La struttura è dinamica, fortemente segmentata, come per *Villadorna*: ogni capitolo contiene solo una breve porzione di fabula e si conclude con una intenzionale sospensione degli avvenimenti, con una suspense che si scioglie nell'inizio del capitolo seguente. Sappiamo con certezza che *Sant'Amarillide* ha visto la luce sulla rivista «Nuova Antologia» e quindi la ripartizione del contenuto è da ritenersi funzionale a un modello di comunicazione a puntate. Tuttavia, solida e originale è l'architettura narrativa che, fortemente inchiavardata nella struttura articolata in parti distinte del romanzo, ci sprofonda in tre cadute, tre tappe della progressiva disfatta della famiglia Pardi. La distribuzione delle vicende in ognuna delle parti risponde alla logica di una curva discendente, a un peggioramento della fortuna dei personaggi: la prima parte si apre su una situazione

economica problematica, ma tutto sommato controllata, e si chiude però con la notizia del suicidio del padre e la conferma della rovina familiare. L'inizio della seconda parte è occupata da vari tentativi di Amarillide di trovare un equilibrio nella situazione familiare, equilibrio che sembra raggiunto ma che crolla nell'ultimo capitolo, quando scopre che la sorella ha perso il lavoro e che la madre è diventata alcolista. La terza parte presenta nuovamente l'impegno per rimettere in piedi la situazione familiare, con grandi speranze e grande coinvolgimento personale (addirittura c'è un accenno all'innamoramento di Amarillide) ma tutto si conclude con un ulteriore disastro. Il capitolo conclusivo della terza parte contiene apparentemente una svolta: è quello in cui Amarillide si mostra più sicura e realizzata, pienamente investita del suo ruolo sacrificale. Considerare questo finale come una conclusione definitiva e come momento che prelude a un'inversione di tendenza della sua fortuna è però fuorviante. Nessuna vera metamorfosi è avvenuta nel suo carattere né nel suo destino, che è anzi aperto verso un futuro vago e pieno di difficoltà tanto quanto lo è stato il suo passato. Forse soltanto il precedente dell'Amarillide arcadica, può farci pensare che, per analogia, la giovane donna abbia liberato sé e la sua terra dal destino nefasto. Considerare l'ultimo capitolo come una conclusione salvifica, catartica, in cui Amarillide assumerebbe il famoso ruolo della «madonna laica» è, se non forse sbagliato, certo molto riduttivo. Se l'andamento degli eventi narrati sembra essere costruito con la logica di un pendolo, che oscilla tra momenti positivi e disgrazie e i cui i punti estremi dell'oscillazione si situano in corrispondenza con inizio e fine delle tre parti, la conclusione del libro, potrebbe essere vista soltanto come preparazione alla prossima oscillazione.

Altro elemento interessante della struttura di *Sant'Amarillide* è il cambiamento della dinamica prospettica generale. In *Tempo di Marzo* avevamo osservato la tendenza del narratore ad attivare un ordinamento degli eventi legato a una dimensione verticale: spostandosi in alto il personaggio cercava una migliore comprensione della realtà. Nei momenti di crisi la sua strategia comportamentale era quindi di ricercare l'elevazione. Pure se qualcosa di questa linea di movimento è presente anche in *Sant'Amarillide* (villa Maria Luisa è collocata «su in collina», l'ufficio di Pardi è «giù» in città e i personaggi si spostano in modo ascendente-discendente tra questi due poli) è soprattutto nelle scene finali, che la dimensione dell'elevazione diventa punto di riferimento psicologico per Amarillide: il «cimiterino» bianco «lassù lontano», luogo dove è sepolta la sorella, diventa emblematico della sua nuova identità di neo-madre. Per il resto del romanzo è invece piuttosto la tensione «dentro-fuori» a costituire un elemento significativo della dinamica narrativa. Amarillide sembra infatti alla ricerca di un costante rapporto con ciò che vede dalla finestra e nel contempo i mutamenti naturali della vegetazione e delle stagioni agiscono su di lei (esempi a p. 49: «dalla finestra entrava un odore di

gelsomini, forte che era quasi un sapore. (...) Ed ecco che standosene così abbandonata in quell'odore di giardino, le venne a un tratto da pensare che dev'essere una tremenda dolcezza voler bene a qualcuno» e p. 137: «ad un tratto la spalancò (...) ma no, perché chiudere? Niente rigido quel vento di novembre, quasi tiepido ed entrava quasi a farle festa»). Fondamentale inoltre il collegamento interno-esterno anche nello stato d'animo della protagonista: abbiamo già detto che i cambiamenti meteorologici stagionali sono collegati a svolte nell'intreccio (p. 137). Potremmo aggiungere che in qualche modo Amarillide può essere ritenuta un personaggio metereopatico perché ciò che agisce sulla natura, all'esterno, influenza anche il suo stato d'animo interno. Curiosamente, l'osservazione del mondo esterno avviene spesso dal letto: le riflessioni introspettive di Amarillide prendono qui sovente (e i due esempi citati potrebbero essere accompagnati da molti altri) la forma di uno *stream of consciousness* che ci rende percepibili i suoi pensieri, spesso proprio nel momento canonico joyciano dell'abbandono al sonno o del primo risveglio (p. 131, p. 122). La ripresa di questa tecnica narrativa è senz'altro originale per quello che riguarda la prosa chiesiana e indica quantomeno un tentativo dello scrittore di osare forme di linguaggio più moderne/sperimentali. In effetti, non si può dire che in *Sant'Amarillide* Chiesa abbia trascurato una ricerca creativa, un lavoro tecnico narrativo approfondito. Anzi, rispetto ai suoi romanzi precedenti egli sembra mettere in opera una scrittura i cui elementi retorici sono più scoperti ed insistiti: la sua prosa è ricercata ed elaborata, con metafore e similitudini ripetute, anche accumulate. La tecnica dell'ellissi, troppo già utilizzato negli altri romanzi, in *Sant'Amarillide* trova in particolare una sua dimensione strutturale molto importante (vedi pp. 83, 134, 138, 145): il narratore interrompe spesso il filo cronologico nello sviluppo della fabula e ci costringe a bruschi salti in avanti, per guidarci al nucleo drammatico di alcune vicende. Esempio emblematico di questa tecnica è l'ultimo capitolo, XXVI, della terza parte, che si apre e si chiude (sottintendendo e non mostrando) una nutritissima, fondamentale serie di avvenimenti. L'intreccio presupporrebbe il racconto della preparazione al parto della sorella, la nascita della bimba, la decisione della sorella di affidarla a Amarillide, la morte della sorella, il suo funerale e la deposizione nel cimiterino, tutti eventi che vengono sottintesi e racchiusi nella formula «come in un sogno angoscioso». Per contro, la conclusione del capitolo lascia aperte tutte le possibilità di sviluppo e pone una serie di interrogativi fondamentali a cui non dà risposta: si sposerà Amarillide? Bottinelli accetterà di prenderla come moglie adesso che ha un figlio? Riuscirà Amarillide a entrare in possesso della sua eredità? Un altro interessante esempio dell'uso dell'ellissi si ha nel momento del ritorno dal viaggio ad Urbino (p. 247): «Ritornarono il giorno che la zia disse torniamo; circa due mesi dacché erano partite». Non sappiamo nulla di ciò che è successo laggiù in

quei due mesi (periodo di tempo trattato in modo sbrigativo nelle due paginette del capitolo...), ma il senso della sospensione, del vuoto nell'esistenza di Amarillide è in un certo modo ancora più evidenziato da questa vaghezza. L'uso insistente dell'ellissi andrebbe forse contestualizzato e letto proprio nella ricerca di Chiesa di modernizzare, di rendere più astratto e allusivo, meno didascalico, il dettato del suo terzo romanzo. Se fosse davvero così potremmo però considerare l'artificio come scarsamente riuscito, perché l'effetto che genera sul lettore è quello di una fastidiosa, sbrigativa interruzione nel flusso della narrazione.

La questione della riscrittura

Il risvolto di copertina nell'edizione del 1967 di *Sant'Amarillide* (di quella cioè che abbiamo chiamato l'edizione Scanziani) contiene un'informazione per noi significativa. Riassumendo la prima parte dell'intreccio del romanzo dice esplicitamente: «Correva l'anno 1938 a Lugano...». L'intervento editoriale, molto inusuale, sembra in qualche modo voler travalicare le intenzioni del testo stesso, forzare la mano al narratore per suggerire una precisa collocazione, geografica e temporale del testo. Non è l'unica sorpresa che contraddistingue questa operazione promossa da Piero Scanziani. Vale la pena di soffermarsi sull'argomento, a cui abbiamo già accennato più sopra. Alla fine degli anni 60 Scanziani aveva creato a Chiasso una propria casa editrice, «L'Elvetica», riattualizzando con la scelta di quel nome il ricordo dell'omonima, celebre, stamperia ottocentesca di Capolago. La nuova casa editrice diede alle luce numerosi volumi nella collana «Scrittori della Svizzera italiana», due dei quali furono dedicati alla riedizione di opere di Chiesa. Scanziani non si limitò in quelle occasioni a ripubblicare il testo integrale, riprendendolo dalle precedenti edizioni (come fece ad esempio Agliati per *Tempo di marzo* nel 1971). Propose anzi all'ormai quasi centenario Chiesa di rivedere i propri testi. L'operazione editoriale portò quindi in libreria due nuove versioni di entrambi i libri. Per ciò che riguarda *Sant'Amarillide*, l'autore lascerà praticamente intatto il testo uscito da Mondadori ma interverrà in modo massiccio, con una completa riscrittura del capitolo conclusivo.¹ Chiesa è conosciuto per questa sua attitudine a modificare, anche a distanza di molti anni, il proprio materiale. Ne aveva discusso nei *Colloqui* con Bianconi, il quale se la prendeva persino polemicamente con lui, quasi accusandolo di

1 Scanziani avrebbe in realtà voluto ripubblicare *Io e i miei*, in quel momento il meno conosciuto dei testi lunghi chiesiani: edito da Mondadori durante l'epoca confusa e drammatica della Repubblica di Salò era stato scarsamente diffuso e conosciuto. Ma Chiesa preferì puntare su *Sant'Amarillide*. *Io e i miei* sarà pubblicato più tardi da Agliati per il suo Cantonetto: è un libro decisamente più piacevole e equilibrato di *Sant'Amarillide*, e vi risuonano echi di *Tempo di Marzo* e di *Racconti del mio orto*.

aver peggiorato in età avanzata dei testi scritti con l'entusiasmo dell'età giovanile («mi domando se il Chiesa del 1950 ha il diritto di metter mano a quello che il Chiesa del 1910 ha creato» argomenta Bianconi, p. 211, e Chiesa risponde «sono persuaso che il “pensarci su” è una regola fondamentale», p. 212). Di fatto il rifacimento dell'ultimo capitolo di *Sant'Amarillide* è poco comprensibile, poco sostanziale. Da un punto di vista strettamente editoriale, certo, conferisce alla riedizione nell'Elvetica un elemento di interesse in più. Ma qual è il senso della riscrittura? Chiesa non lo chiarirà mai: rispondendo alle domande di Amerio, nei *Dialoghi*, Chiesa, che a questo punto della sua vita ritiene *Sant'Amarillide* «il suo romanzo più riuscito»¹ (p. 139) purtroppo pare non sappia spiegarsi perché abbia deciso il cambiamento del finale (pp. 170-1). Osserviamo da vicino il nuovo testo. Le modifiche a livello di contenuto non sono assolutamente sostanziali: più che a una riscrittura ci troviamo di fronte in effetti a un alleggerimento della situazione raccontata, a una sua sfocatura. Vengono tralasciati i riferimenti religiosi più espliciti, viene tralasciato l'incontro con il promesso sposo: nella prima versione infatti i due si incontravano ma lei gli faceva segno di non parlare. Nella seconda versione l'uomo è una figura simbolica, distante, immaginata. Il rapporto di Amarillide con il matrimonio risolutore si fa, però, allo stesso tempo più possibile («adesso avrebbe avuto amore anche per lui, se lui aveva coraggio di starle accanto») ma più astratto. Per ciò che riguarda i tratti ellittici dell'intreccio si notano alcune differenze: nella prima versione del finale si parla chiaramente dell'agonia della sorella, durata due settimane; si parla di atmosfera malata, di nebbie. L'ellissi è quindi rinforzata nella nuova redazione. Il cimiterino in cui lei è sepolta era bigio e non bianco. Più infantile, enfatico, il rapporto della donna col bambino: «è mio, è mio!»: nella prima versione il bimbo è un dono di Dio, mentre nella seconda diventa una «cara grande cosa» (p. 274). Dopo un accenno all'arrivo dell'estate di San Martino, nella prima versione il finale riprende la metafora metaletteraria: Amarillide ripensa alla sua esperienza come se si trattasse di un libro penoso ma ormai finito, un triste libro in cui il *dénouement* dell'intreccio è così riassunto: «l'affannata dubbiante creatura si mette a camminare con passo di gioia tenendo tra le braccia il perché della sua vita, il gran premio che la certezza di Dio le ha dato». La prima versione della conclusione di *Sant'Amarillide* è quindi perfettamente in accordo con l'importanza, la centralità degli aspetti metaletterari del testo da noi rilevati nel testo. Nella seconda invece sembra che Chiesa abbia letteralmente alzato una cortina fumosa attorno alla vicenda, per renderne se possibile ancora più vago il significato. Ciò confermerebbe dunque la nostra impressione che la ricerca di un finale aperto, indefinito, sia una chiara strategia narrativa di Chiesa che forse rifugge dalla banalità cercando di offuscare ulteriormente la percezione del lettore. Tutto sommato,

1 A Bianconi, comunque, aveva parlato con maggiore entusiasmo di *Tempo di marzo*.

comunque, data la scarsità delle modifiche apportate al testo nel suo insieme, l'intervento di regia potrebbe dunque veramente essere considerato essenzialmente come strumentale, volto a garantire una patina di novità alla nuova edizione del romanzo e risvegliare l'interesse dei potenziali acquirenti. Sulla base di un confronto testuale possiamo comunque affermare che la nuova versione: è sicuramente meno religiosa (da non dimenticare però che «le nebbie» sono una metafora del rapporto di Amarillide con la religione, così come lei spiega a p. 255. Quindi è come se Chiesa, evocando questi vapori nell'aria avesse alluso alla loro essenza allegorica religiosa, ma senza esplicitare il senso della loro sacralità); è meno metaletteraria e quindi meno collegata alla struttura profonda di riferimenti al tema della creazione letteraria, che come abbiamo visto attraversa (in modo più o meno opaco) tutto il testo; lascia ancor più in sospeso il possibile congiungimento amoroso di Amarillide e del suo promesso sposo; sembra sottolineare gli elementi lirici e l'atmosfera popolaresca, aprendosi in qualche modo ad aspetti favolistici, che come abbiamo visto, sono anch'essi caratterizzanti della personalità di Amarillide.

Trattamento del paesaggio

Proseguendo e completando una sorta di percorso che nelle sue precedenti tappe aveva utilizzato come sfondo della narrazione prima un villaggio di montagna (*Tempo di Marzo*), poi un borgo di pianura (*Villadorna*), Chiesa muove i personaggi di *Sant'Amarillide* in un ambiente cittadino. Realizza così una loro differenziazione sociologica a priori, tramite l'ambientazione. Non sappiamo in realtà se questo disegno possa essere stato cosciente e programmato, possiamo solo, da un punto di vista critico, segnalare questa progressione verso la città.¹ Come concittadini di Chiesa, inteso come figura storica, siamo portati istintivamente a identificare gli scenari disegnati da Chiesa autore implicito come parti della Svizzera italiana, ma, di nuovo, torna a porsi in noi la domanda: l'ambientazione di questa terza prosa è davvero ticinese? Il testo (smentendo il risvolto di copertina di Scanziani) nel suo contenuto non fornisce indicazioni geografiche precise sulla propria ambientazione. In *Sant'Amarillide* ricorrono più l'indeterminatezza e il camuffamento di *Tempo di Marzo* che la precisione topografica di *Villadorna*. Ma che la vicenda sia collocata in Ticino, i primissimi lettori sembrano portati a crederlo spontaneamente. Lo stesso Reto Roedel, ad esempio, nella sua recensione del romanzo («Illustrazione Ticinese», 21-1-1939, pp. 17-8) loda «la poesia della umana Marilli, la piccola santa che gode di specchiare sé stessa nell'attiva armonia di un angolo sereno del nostro Ticino». Cosa suggerisce tale

1 Il suo libro precedente, molto simile a un romanzo, *Racconti del mio orto*, del 1929 era già ambientato in città.

identificazione? Evidentemente la descrizione di una società stabile e tranquilla, per nulla toccata dal dramma del fascismo né preoccupata per una possibile guerra all'orizzonte. Nessun accenno nemmeno al dramma della guerra di Spagna, ad esempio, così centrale in opere contemporanee italiane, come *Conversazione in Sicilia*. Una storia placida, per meglio dire arcadica e sospesa nel tempo come *Sant'Amarillide* non può che svolgersi in una terra pacifica. Chiesa, potremmo quindi dire, con *Amarillide* si sgancia più o meno coscientemente dall'orizzonte dei lettori italiani. Con questa constatazione siamo però anche di fronte ad una prima possibile motivazione che potrebbe spiegare la scarsa fortuna del terzo romanzo chiesano: esso guarda soltanto a una porzione trascurabile di pubblico, i ticinesi. *Sant'Amarillide*, diversamente dai due testi suoi predecessori, non possiede una vocazione unitaria, non configura un'idealistica narrazione equidistante tra Italia e Svizzera, anche perché nella vita politica reale, i destini delle due nazioni si stanno definitivamente separando. Questi borghesi snob, agitati da passioni letterarie e musicali, questi esteti che attraversano la scena con pose languide alternate a comportamenti trasgressivi andrebbero dunque identificati con i protagonisti della bella società, nei tempi in cui città ticinesi come Lugano o Locarno vivevano ancora i lussi del loro ruolo di poli turistici d'élite. Come suggerisce l'interpretazione intertestuale proposta in precedenza, la chiave di lettura arcadica è perfettamente adatta per riferire gli avvenimenti narrati alla situazione ticinese. A Lugano, in particolare, gli anni Trenta sono un momento che registra importanti frequentazioni e presenze aristocratiche di prestigio internazionale. Basta leggere i *Colloqui* di Chiesa e Bianconi (ad es. a p. 139) per vedere rivivere quell'ambiente, a cui lo scrittore aveva naturalmente accesso. Grandi attori e soprattutto musicisti di alto livello animavano la vita mondana, e anche le famiglie più in vista della borghesia locale partecipavano a conferenze, ricevimenti e veglioni. E questa è esattamente la situazione in cui ritroviamo nel romanzo *Aminta e Arianna*, attratti entrambi dalla vivacità e spregiudicatezza di una *haute société* in cui le feste erano un ingrediente frequentissimo. In quel periodo Lugano attirava anche un certo numero di intellettuali forestieri, alcuni dei quali finivano magari (come Hermann Hesse, ad esempio) per stabilirvisi e integrarsi con la buona società locale. Il fenomeno è per noi interessante, anche perché trova qualche eco in *Sant'Amarillide*. Uno dei personaggi del testo, infatti, è la scrittrice inglese Davidson, una donna che vive poco lontano dalla casa dei Pardi. Conosce bene Arianna e, nel momento in cui la famiglia deve abbandonare casa Tantardini, propone alla donna di diventare la sua segretaria e di andare a vivere da lei. La Davidson, tra l'altro, entra in grande confidenza con Arianna: è perfettamente a conoscenza della gravidanza e si prende cura di lei fino al momento del parto. Ora, curiosamente, alcune analogie storiche ci permetterebbero di identificare

un modello reale a cui questo personaggio potrebbe essere stato ispirato (vedi L. Caglio, *Storia di un giornalista di provincia*, Locarno, Dadò, 1980, p. 114): proprio negli anni Trenta viveva ad Agnuzzo, vicino a Lugano, la scrittrice tedesca Emmy Ball-Hennings (1885-1948). Vedova di uno scrittore, nel 1927 si era ritirata a vita solitaria nella sua casa dopo una giovinezza vissuta in giro per l'Europa come ballerina, cantante e attrice: aveva persino fatto parte del gruppo Dada zurighese. In tarda età i proventi della sua attività letteraria non erano più sufficienti a mantenerla economicamente e quindi era diventata affittacamere e sigaraia. In rapporto alla trama di *Sant'Amarillide* la sua figura è interessante per vari motivi. La sua personalità vivace, anticonformista, sembrerebbe quasi rappresentare un modello per la personalità della stessa Arianna. Ma oltre a questo anche un ulteriore elemento autobiografico, raccontato nel suo libro *Il gioco fugace*¹, attira la nostra attenzione: nel suo racconto la Ball-Hennings ricorda di come in gioventù abbia accettato di farsi rinchiudere in carcere per tre settimane al posto di un'amica. Questa avrebbe dovuto sposarsi e la detenzione, causata da una trasgressione lieve, avrebbe comportato un rinvio delle nozze. La Hennings convinse l'amica a lasciarle prendere il suo posto: ingannando le autorità entro in prigione e scontò la pena, fingendosi l'altra. Al di là degli aspetti più grotteschi ed umoristici della vicenda, ci troviamo di fronte a un modello di spirito di sacrificio forte e determinato, che può essere senza dubbio collegato a quello altrettanto tenace e vagamente irragionevole di Amarillide. Un'altra figura di *Sant'Amarillide* che può inserirsi essere ispirata alla buona società luganese dell'epoca è sicuramente lo stesso medico Samuelli, dottorino aristocratico di Basilea (addirittura con sangue borbonico nelle vene), di cui si innamorano sia Arianna che Amarillide. L'uomo è una figura realistica di *viveur* intelligente e furbo, educato e opportunist, che si introduce negli ambienti di buona famiglia grazie al prestigio della sua professione ma che poi ne sfrutta i meccanismi sociali in modo perverso. Queste analogie tra la realtà luganese e la società raccontata in *Sant'Amarillide* sono sicuramente sufficienti per chiarirci il rapporto di verosimiglianza tra l'ambiente descritto nel romanzo e il clima sociale del Ticino, o meglio, della Lugano di quell'epoca. Per tornare alla scelta di Chiesa di occuparsi di questo ambiente sociale potremmo azzardare un'interpretazione del suo atteggiamento. Scegliendo uno sfondo locale alla sua storia, rinunciando alle ambizioni di interlocutore col mondo ampio e prestigioso delle lettere italiane, Chiesa opera un'introversione: si chiude dietro i confini della sua terra, e, potremmo azzardare, in un certo senso "diventa" Amarillide. Come dice molto opportunamente Roedel, nel personaggio chiesiano si nota un distacco affettivo dalla realtà, che la rende una «figura di poesia, che pure avendo sostanza tutta umana e quasi borghese, si piega nell'urto con gli uomini e solo risorge e trova le sue

1 *Das Flüchtige Spiel*, Einsiedeln, 1940.

voci più vere e profonde nella contemplazione dei colli e dei laghi, dei campi e dei fiori» (p. 17). Così Chiesa: isolato dalla matrice culturale italiana, sembra piegarsi agli spunti minimi che gli offre il suo paesaggio, alla relativa semplicità del mondo che lo circonda. Nessuna traccia del conflitto tra valori borghesi e spiritualità (come in *Tempo di marzo*), né di una possibile rinascita dell'idealismo risorgimentale come in *Villadorna*. Non ci sono più argomenti condivisibili tra nazioni confinanti. *Sant'Amarillide* racconta un dramma locale, decisamente regionale. Unici riferimenti al mondo esterno rimangono, infine, soltanto i frequenti spunti metaletterari della narrazione, che vengono utilizzati da Chiesa per smascherare l'attitudine solo superficiale dei suoi personaggi di aprirsi a idee e stimoli più ampi, cosmopoliti, di iniziare un minimo di dibattito critico con il mondo esterno. Se quindi vogliamo accettare, giustificandola come abbiamo fatto finora, la collocazione luganese del romanzo, potremmo cercare gli elementi testuali che possano precisarne l'ambientazione geografica. Essa potrebbe trovare riscontro in numerosi elementi del testo. Iniziando ad esempio dalla presenza di un laghetto ovale, con un sentiero che lo circonda, a poca distanza dalla città: specchio d'acqua che si raggiunge dopo aver camminato lungo una strada di campagna molto in salita. Ciò richiama immediatamente l'attenzione sul lago di Muzzano e sulla via Montarina che lo collega al centro di Lugano. La collocazione potrebbe trarre verosimiglianza anche dal fatto che proprio sul promontorio di Sorengo, che domina il laghetto, viveva il fratello di Francesco Chiesa, in una splendida villa ancora esistente. Sul promontorio è visibilissimo dal lago il cimitero (che tra l'altro contiene diversi affreschi di Pietro Chiesa) a cui forse allude Amarillide nella scena conclusiva del libro. Per ciò che riguarda l'uso di toponimi significativi, possiamo dire che in *Sant'Amarillide* viene messa in atto una strategia di camuffamento molto chiara. La stessa piazza della città, una piazza attornata da portici, è chiamata Piazza Grande, attivando quindi una possibile ambiguità con la piazza di Locarno, ma, come detto, il riferimento al laghetto di cui sopra non permette una collocazione sopracenerina. Di fatto, i toponimi scelti da Chiesa sono piuttosto strani, perché, come in *Tempo di marzo*, alludono a località realmente esistenti in varie parti del Sottoceneri: Prella esiste a Novazzano; San Zeno a Origgio (p. 170); Ponte San Martino ricorda Capo San Martino, p. 127; Ronchetto (p. 86, 65) vicino a Cassina d'Agno; Nosedo vicino a Besso, mentre Cappella di Robbiano potrebbe essere identificata con Cappella Agnuzzo (p. 204) (Robbiano è un paese della Brianza). Da notare il ritorno del nome *Castelletto*, un segnale che non sarà passato inosservato agli estimatori di *Tempo di marzo* (p. 90). Ammesso e non concesso che l'ambientazione luganese di *Sant'Amarillide* sia un'ipotesi ragionevole, rimane da segnalare un elemento linguistico deittico curiosamente significativo. Le ultime due parole che sentiamo pronunciare ad Amarillide nel romanzo sono parte di uno scambio

verbale con un'anziana contadina incontrata per strada: «Vala?» chiede la vecchietta. «Vo» risponde la ragazza: in questo caso la forma dialettale sembrerebbe caratteristica proprio della regione luganese che circonda Sorengo.¹

Conclusione

La lunga analisi a cui abbiamo sottoposto il terzo romanzo di Francesco Chiesa ne mette in luce la specificità e i punti di contatto con gli altri due. Ancora una volta ci troviamo confrontati con una situazione di difficoltà economica di un nucleo familiare. In questo caso c'è però la descrizione di un vero fallimento, a causa della superficialità e delle ambizioni di un capofamiglia. In nessuno degli altri testi le difficoltà economiche hanno condotto a un esito così negativo. Ancora una volta gli attori sono mossi da una visione ristretta, parziale della realtà, che li condanna a un'inadeguatezza psicologica. Ma se nei primi due romanzi appare possibile un *dénouement* relativamente positivo delle vicende (Nino è perdonato e le sue colpe verranno espiate, Ponzio sacrifica la sua vita per ricomporre il conflitto tra fratelli), Chiesa non è invece tenero con nessuno dei personaggi di *Sant'Amarillide* e non prospetta nessuna forma di possibile redenzione per il nucleo familiare. Viene da chiedersi quale reazione possa aver suscitato questa scelta nei suoi concittadini, in coloro cioè che amano cercare la propria terra nei romanzi dello scrittore di Sarno. A differenza di *Tempo di Marzo* e *Villadorna*, *Sant'Amarillide* non offre nessuna certezza morale, nessuna indicazione su cosa è giusto e cosa è sbagliato, nessuna lista di buoni e cattivi, ma solo una vaga presa di coscienza della forza dello spirito di sacrificio e della necessità di farsi carico individualmente, responsabilmente degli errori di chi ci sta vicino². Come nel poema

-
- 1 Come ci conferma Dario Petrini del Centro di dialettologia di Bellinzona: «La domanda "Vala?" ci dice poco: c'è la solita enclisi del pronome soggetto alla voce verbale in frasi interrogative, di cui vedi esempi mendrisiotti in F. Lurà, *Il dialetto del Mendrisiotto*, Mendrisio-Chiasso 1987, p. 159. È diffusa in tutta la Svizzera italiana. Nel caso della risposta "Vo", nella parte di Luganese che ci interessa esistevano due forme: 1) vò-vó-vú (a seconda dei dialetti) e 2) vagh (vedi cartina in Oscar Keller, *Die präalpinen Mundarten des Alto Luganese*, Winterthur 1943, p. 61). Si possono collocare sia Sorengo che Muzzano nella zona del tipo 1. In sé, "vo" potrebbe anche essere locarnese (peri)cittadino [vò con vocale aperta], o campagna bellinzonese...: negli altri lavori del Keller i dati spiccioli. Ma gli altri indizi portano nel Luganese».
 - 2 Viene voglia, a questo punto, di recuperare un passaggio significativo della lettera di Corinna Chiesa a Mussolini: «Eccellenza, sono soltanto una donna, che, però ha sempre fatto il suo dovere, come meglio ha potuto. Purtroppo, mi sono sempre appassionata, per quanto platonicamente, alle vicende del mio paese, ed è per questo che mi arrischio di rivolgere a Lei un preghiera... forse stupida e ridicola. Ma lei sa che alle donne non importa di parere stupide, ridicole e anche peggio, quando credono (o s'illudono) di poter aiutare qualcuno» Lettera di Corinna Chiesa del 28 gennaio

gueriniano, la piccola Arcadia ticinese sembra colpita dalla malevolenza di una dea e a quella deve, in qualche modo, reagire. Da questo punto di vista *Sant'Amarillide* è un romanzo "debole", senza ideologia, o meglio un romanzo sulla mancanza di ideologia (e non un romanzo sull'ideologia del sacrificio). È una foto impietosa di una società sfocata, melodrammatica, un ritratto di un modo di essere che non ha più punti di riferimento concreti e morali (nemmeno quelli religiosi: il prete stesso è un appassionato di ricerche storiche!), ma in cui si afferma solo un'energia volontaristica, individuale, di sopravvivenza. *Sant'Amarillide* descrive una società in cui i libri cercano di sostituire le idee: ecco la critica implicita che, forse, Chiesa rivolge a questa società. L'alto tasso di letterarietà del testo è un segnale importante. I libri falliscono: alcuni sono stupidi, altri superficiali, altri incomprensibili e comunque inutili in un mondo abitato da persone vacue, ingenui, capaci farsi imbrogliare dal primo venuto che sa raccontarla un po' più lunga degli altri («qui per fare pronta fortuna bisogna essere piombati almeno dal mondo della luna» ironizza amaramente Aminta a proposito del successo in società del dottor Samuelli, p. 180). Se tutto questo è vero, *Sant'Amarillide* potrebbe essere considerato dunque anche l'ultimo, velleitario tentativo chiesiano di scrivere un romanzo ticinese che sia significativo, che indichi vie di sviluppo morale e sociale ai propri concittadini. Chiesa, all'apice della sua carriera letteraria, come ricordavamo all'inizio, si è forse reso conto di non essere riuscito a emulare né Manzoni, né il Fogazzaro. I suoi libri non hanno avuto alcun successo educativo: i suoi conterranei, nutrendo l'illusione di vivere in un'Arcadia armoniosa e pacifica, sfuggono da ogni possibilità di educazione, perché il cerchio dei loro interessi scinde le esigenze economiche quotidiane dai valori morali più alti, accontentandosi di un'esistenza aristocratica e fuori dal tempo. La morale laica, razionale e "italiana" che Chiesa ha cercato di mettere in luce sia in *Tempo di marzo* sia in *Villadorna* va incontro a una generale disaffezione. Sopra ogni cosa vince l'inerzia dell'interesse economico: le vere trionfatrici in questo mondo sfuocato e disorientato sono le donne forti e sanguigne (che abbiamo indicato come figure predominanti in questo romanzo) che difendono con i denti, senza troppi giri di parole, la loro dote, la loro eredità, la loro ricchezza materiale. L'unica possibilità che Amarillide ha di salvarsi è diventare come loro. Ecco il senso del finale del romanzo: non una rinuncia madonnese, non una sublimazione del proprio ruolo, ma una pragmatica presa di coscienza della propria autonomia è ciò che può aiutare a scrollarsi di dosso il peso negativo della propria eredità familiare. Andare avanti, sempre e comunque, con decisione: è l'unica possibilità. L'uomo che vorrà stare al fianco di Amarillide dovrà adattarsi a tutto questo, dato che Amarillide combatterà

1934. Da Mauro Cerutti, *Tra Roma e Berna*, Milano, Franco Angeli, 1966 (p.508/9).
Importante, per quello che riguarda Amarillide, è proprio quel «s'illudono»...

sempre di fronte alle necessità, si impegnerà nelle battaglie proposte dalle contingenze concrete. E forse un giorno, come Giona Tantardini, il suo eventuale marito, si vergognerà, temendo, al suo fianco, di fare la figura dello stupido.

Ad ogni modo, nulla, ripeto, in questo né negli altri miei libri (tranne un libretto dell'età minore) nulla che sia avvenimento nella mia storia individuale. Può darsi che qualcuna delle cose immaginate presenti una somiglianza con questa o quella cosa della mia esperienza, che qualche mio personaggio ripeta un mio lineamento; ma questo è un altro discorso. Non c'è opera così oggettiva che non sia anche soggettiva, in quanto espressione di un animo, fattura d'una mano; e si sa che ogni mano lascia nella materia certe righe, rilievi, incavi, mosse caratteristiche.

Francesco Chiesa, Introduzione a *Altri racconti*, Ed. del Cantonetto, Lugano, 1964, p. 8.

4. I modelli italiani

Un settore di ricerca trascurato nell'ambito della critica della prosa chiesiana è sicuramente quello dell'indagine intertestuale. Tentare di costruire una rete di collegamenti tra i romanzi dello scrittore ticinese e la tradizione romanzesca italiana è un esercizio analitico che ci permette da un lato di evidenziare eventuali modelli formali preesistenti e dall'altro di capire se e in che modo i testi di Chiesa aderissero al gusto o alle mode del periodo in cui sono stati pubblicati. A chiunque capiti oggi di entrare in contatto con *Tempo di marzo*, *Villadorna* o *Sant'Amarillide* sfugge, credo, la fitta, significativa rete di collegamenti e rimandi alla produzione narrativa a cavallo tra 800 e 900. Per questo, dopo aver indicato nei capitoli precedenti alcune mappe tematiche e sociologiche di lettura dei tre romanzi, vorrei ora aprire i lavori di Chiesa a un confronto più ampio, di taglio comparativo. Questa prospezione allargata, ancorché assai generale e veloce, sembra importante, perché aiuta a evidenziare quali fossero i possibili punti di riferimento di Chiesa nel panorama letterario italiano ed europeo, ma soprattutto sembra utile per valutare la genuinità e l'originalità del suo contributo alla storia della letteratura in lingua italiana.

4.1. *Tempo di marzo* e la letteratura del “mondo visto con gli occhi del fanciullo”

Non ci è possibile oggi, attraverso le testimonianze dirette che Chiesa ha lasciato, capire in che modo la sua carriera di insegnante possa aver influito sulla scelta del soggetto di *Tempo di marzo*. Considerando il suo ruolo professionale, che gli forniva certamente materiale d'osservazione di prima mano sull'adolescenza, saremmo tentati infatti di indurre un'influenza della sua esperienza di docente sul suo lavoro di narratore. In mancanza di indicazioni in questo senso, resta probabilmente più valida l'ipotesi che in quelle pagine siano confluiti materiali autobiografici e/o ricordi d'infanzia. Numerosi elementi sembrano confermarlo: basti ad esempio ricordare alcuni passaggi di *Ricordi dell'età minore* (del 1948), una raccolta di prose dichiaratamente autobiografiche, i cui contenuti possono essere ricollegati alle peripezie di Nino in *Tempo di Marzo*. Vi tornano racconti di incendi (vedi alle pp. 96, 27, 120, 132); vi appare la figura del maestro gobbo (p. 130); si racconta persino una significativa salita su un campanile (p. 83). Interessanti anche gli accenni a emigranti che tornano da Marsiglia e mescolano eloquio italiano e francese, un po' come zio Ristico (p. 70: «E mentenàn tutto il mondo s'ambrassa»). Nel novero delle fonti di *Tempo di Marzo* vanno inseriti naturalmente anche numerosi testi romanzeschi. Il primo romanzo di Chiesa, è stato affermato da più voci, brilla per la grande attenzione che il narratore presta alla ricostruzione del mondo infantile, o,

meglio, per la grande capacità nel riprodurre la prospettiva di un osservatore bambino sul mondo che lo circonda. Questo particolare stile mimetico era, all'epoca, sicuramente una novità per la prosa chiesiana e si era evidenziato del resto già nella raccolta *Racconti puerili*, dove lo scrittore aveva messo in atto uno stacco netto rispetto allo stile decadente e drammatico della sua produzione precedente. Il nuovo tratto stilistico scelto da Chiesa non è però del tutto originale. La narrativa legata ai racconti autobiografici d'infanzia è, come già detto, ascrivibile a una tradizione (potremmo dire a un sottogenere del *Bildungsroman*), che vanta esempi molto popolari proprio tra la fine dell'800 e i primi decenni del 900. Senza voler divagare dall'argomento principale del mio lavoro, mi sembra importante sottolineare che gli elementi narrativi fondamentali di tale tradizione costituiscono dei veri e propri repertori di *cliché*, a cui Chiesa sembra attingere a piene mani. L'originalità dell'intreccio di *Tempo di Marzo*, da questo punto di vista, è messa così fortemente in discussione e, anzi, proprio un confronto con la tradizione letteraria del sottogenere ci dimostra che il primo romanzo dello scrittore ticinese è di gran lunga il meno originale dei suoi tre. Evitando di considerare gli esempi appartenenti alla tradizione letteraria extra-italiana (andrebbero qui assolutamente evidenziare le sorprendenti analogie tra *Tempo di marzo* e *Pel di Carota* di Jules Renard, del 1894, o ancor di più con *L'enfant* di Jules Vallès, del 1879)¹, tutta una serie di opere italiane offrono occasioni di confronto ravvicinato e significativo: a partire da *Un uomo finito* di Papini, del 1912 (autobiografia dello scrittore toscano che racconta la propria infanzia di ragazzo ombroso e bizzarro), per passare a opere veriste come il verghiano *Rosso Malpelo*, o lo *Scurpiddu* di Capuana. In un ambito borghese-decadente troviamo poi un riferimento importantissimo in Luciano Zuccoli. Zuccoli (il suo vero nome era Luciano Von Ingenheim) era uno scrittore ticinese, diventato molto famoso in Italia e che Chiesa conosceva.² La sua ricca opera romanzesca testimonia di una grande capacità e di una vera predilezione per la

1 Entrambi i romanzi francesi sono caratterizzati da narratori in prima persona, che mostrano una forte ironia e persino sarcasmo, nonostante le vicende che raccontano rendano conto di sofferenze estreme, causate dalle relazioni con il mondo e in particolare dal rapporto conflittuale con la madre. Gli ingredienti essenziali ci sono comunque tutti: vita di collegio, innamoramenti infantili, fughe, punizioni, trasgressioni e marachelle di vario tipo. I testi hanno goduto di grande fortuna e hanno probabilmente codificato molti elementi fondamentali del sottogenere, influenzando molti altri testi analoghi.

2 L'epistolario Chiesa - Formiggini recentemente pubblicato da Giampiero Costa ci mostra senza possibilità di dubbio che Chiesa conoscesse Zuccoli. In una sua lettera (p. 92) chiede all'editore modenese di inviare a Zuccoli una delle copie omaggio di *Viali d'oro*. Nella stessa lista scorgiamo i nomi di numerosi altri scrittori italiani come Antonio Fogazzaro, Benedetto Croce, Federico Tozzi e Guido Gozzano, una testimonianza molto importante dell'attenzione rivolta da Chiesa al mondo degli autori italiani.

riproduzione del mondo adulto visto attraverso gli occhi dei bambini.¹ Più vicino a Chiesa, anche in senso geografico, una curiosa possibilità di confronto viene offerta dal romanzo *Cip*, dello scrittore locarnese Angelo Nessi. Anche questo libro fu pubblicato nel 1924, dunque lo stesso anno in cui *Tempo di marzo* appare a puntate sulla «Nuova Antologia» (come visto in precedenza il libro uscirà in volume da Treves nel 1925). *Cip* è un testo di respiro quasi teatrale, macchietistico, con caratterizzazione dei personaggi molto pittoresca, caricaturale (e in questo senso molto vicino al testo di Chiesa) ma completamente sprovvisto dell'intenzione morale generale e del rovello interiore del protagonista di *Tempo di Marzo*. Il libro racconta le avventure di un ragazzo che il testo segue dalla nascita fino ai 16 anni. Il grosso della narrazione riguarda però un episodio di amore adolescenziale che si verifica tra i suoi 15 e 16 anni. L'intreccio presenta un incredibile numero di elementi analoghi a quelli che si ritrovano in *Tempo di Marzo* (motivi "di genere", potremmo dire), a cominciare dal tentativo dell'autore di descrivere le *contrainte* della passione amorosa in un ragazzo. Analogamente a Nino, Cip è un tipo sveglio e discolo che si renderà protagonista di una serie di disubbidienze e di marachelle di diversa gravità. A differenza di Nino, però, Cip è un discolo dalle idee chiare, un piccolo anarchico testardo che quando progetta uno dei suoi scherzi o quando decide di trasgredire a una regola non prova mai né ripensamenti né dubbi. Anche nella sua storia gioca un ruolo fondamentale la «condanna al collegio», causata da una sua marachella più grave delle altre. Durante la vita in istituto Cip assumerà un ruolo da leader e orchestrerà una serie di scherzi destinati a farlo finire in cella, per punizione. Anche se in *Cip*, come in *Tempo di Marzo* è essenziale il tema della trasgressione adolescenziale, il protagonista del testo di Nessi è inquieto e trasgressivo ma rimane coerente durante tutto il romanzo, cioè senza mai manifestare sensi di colpa o sprofondare in elucubrazioni depressive. Nel momento in cui, ad esempio, gli si prospetta la possibilità di una carriera ecclesiastica (che tra l'altro gli farebbe guadagnare una ricca eredità), egli non la prende nemmeno in considerazione. Un significativo rovesciamento di prospettiva, questo, se lo confrontiamo con la scelta di Nino, il quale invece arriva a progettare di farsi prete proprio per poter regolare una questione ereditaria. Non è nostro obiettivo approfondire questa traccia di analisi,

1 Vedi *Le cose più grandi di lui*, Milano, Treves, 1922: «Giorgio (...) era disperato della propria adolescenza, di quel corpo giovinetto dalla pelle liscia come raso, che maturava con una lentezza mortale. Non era ancora a metà degli studi, non aveva ancora i baffi, gli dovevan portar via la fanciulla della quale era innamorato: la sua anima stava più innanzi di tutto questo, imprigionata stupidamente nella sua parvenza fisica; e sorgeva da tale contrasto fra l'età e il pensiero, fra il sentimento e gli obblighi, un gran male che lo divorava», p. 313; oppure *La freccia nel fianco*, Milano, Treves, 1913, altro significativo esempio in cui un ragazzino si innamora della propria giovane bàlia riuscendo addirittura a sposarla una volta diventato adulto.

proponendo un puntuale confronto tra *Cip* e *Tempo di marzo*, impegno critico peraltro piuttosto intrigante. Ci sembra però importante segnalare queste analogie e soprattutto notare come anche Nessi abbia collocato il suo romanzo in un'ambientazione geografica vaga, ma politicamente e culturalmente chiaramente italiana: i suoi personaggi pagano in lire, hanno rapporti regolari con l'Italia, le istituzioni con cui entrano in contatto fanno regolarmente riferimento a Roma. Altri elementi ricavabili dal testo (tempi di percorrenza dei viaggi in treno, descrizioni di paesaggi, persino il racconto di un'alluvione) permettono invece un'ambientazione geografica del romanzo a Locarno, il paese natale di Nessi. Fuori dal Ticino, non vanno poi dimenticate altre esperienze di narrativa in prospettiva infantile di grandissima importanza, come lo splendido *Ragazzo* (Firenze, Vallecchi, 1967, ma pubblicato originariamente nel 1919) di Piero Jahier. Lo scrittore piemontese era ben conosciuto da Chiesa, che fu anche un suo corrispondente epistolare. Del volumetto di Jahier sembrano interessanti le analogie nella descrizione della vita di collegio ma, soprattutto, la descrizione delle riflessioni a sfondo religioso, le inquietudini spirituali del protagonista adolescente. È proprio in questi suoi momenti drammatici che il romanzo di Chiesa perde la sua apparente amenità e leggerezza, mentre il suo personaggio assume un atteggiamento tormentato e sofferente. Tanto da rendere forse non superflua, non esagerata, la possibilità di considerare una chiave di lettura dannunziana: niente di meno che nel *Trionfo della Morte* troviamo un eccellente esempio di *impasse* emotiva del protagonista, di situazione di profondo conflitto interiore, che il personaggio crede di superare illudendosi di aver maturato una profonda vocazione spirituale (p. 208, ed. Oscar Mondadori). Segnaliamo poi, marginalmente, alcuni passaggi de *Il mio Carso*, di Scipio Slataper. Anche qui vale la pena di chiedersi se essi, come parte di un testo che ebbe grande risonanza nell'Italia vociana del primo 900, possano essere serviti come punti di riferimento per il testo di Chiesa: alludiamo ad esempio alla descrizione dello zio garibaldino di Slataper, tutta giocata sul registro ironico di un eloquio in cui si mischiano italiano e dialetto: l'espedito ci riporta ancora al curioso ispano-italiano dello "zio sporco" («Lo zio era il terrore di tutti. Non era cattivo. Ma beveva rum, e in rabbia, sputava addosso alla gente e bestemmiava sempre sporcamente» (*Il mio Carso*, p. 67)). Per passare a un contesto letterario meno impegnativo, infine, vorrei ricordare un possibile raffronto, sicuramente intrigante e forse non così fuori luogo, tra *Tempo di marzo* e *Il giornalino di Gian Burrasca*, di Vamba. Il confronto mi sembra opportuno, in particolare per ciò che riguarda la sezione legata alla vita di collegio di Giannino Stoppani, il protagonista, anch'esso un vero "argento vivo", instancabile inventore di scherzi e marachelle. Certo, l'ambientazione borghese del romanzo è completamente diversa, ma il testo, che esce a puntate a partire dal 1907 ma viene pubblicato in

volume solo negli anni Venti, offre veramente numerose situazioni che ci ricordano *Tempo di Marzo*, a partire dalla potenzialità distruttiva del protagonista, un vero teppista incosciente. Nella narrazione autobiografica risalta la prospettiva di interpretazione degli avvenimenti data dal piccolo, il quale compie azioni “a fin di bene” ma le cui conseguenze finiscono poi per rivoltarglisi contro. La tesi generale, sarcastica e “politicamente non corretta” del testo è che gli adulti puniscono i bambini per le loro bugie, senza ammettere però di essere loro i principali bugiardi. Al di là da ciò, comunque, diverte ricercare nel *Giornalino* situazioni che ricorrono anche nel testo di Chiesa: la fuga di casa, i giochi con travestimento in cui i bambini si dipingono con l'inchiostro indelebile, le rivalità per l'eredità tra i familiari, le figure femminili avare, la vita di collegio con la cospirazione e la ribellione, la presenza latente di una trama politica, di un conflitto tra conservatori e progressisti, le marachelle a scuola e l'ironia sui maestri. L'accostamento che propongo sarà forse valutato come poco ortodosso da chi considera *Tempo di marzo* un racconto morale essenzialmente serio. Ma il raffronto tra il libro di Vamba e quello di Chiesa sembra offrire quantomeno una prospettiva di lettura nuova sugli aspetti più umoristici del romanzo.

4.2. Villadorna, o la battaglia tra realismo e idealismo

Diversamente da quanto si è evidenziato qui sopra in rapporto a *Tempo di marzo*, non è possibile iscrivere la narrazione del secondo romanzo chiesiano in un preciso sottogenere romanzesco. Parlando di *Villadorna* si può tutt'al più considerarlo genericamente un romanzo borghese dal gusto (di nuovo) un po' ottocentesco, iscritto in quel filone in cui vari personaggi lottano per entrare in possesso di un'eredità. Volendo, potremmo in qualche modo collegarne l'argomento al tema della roba, ma il riferimento verghiano è quanto mai superficiale. Più utile potrebbe sembrare, forse una lettura del romanzo in chiave tozziana, visto che *Il podere* dello scrittore toscano (che Chiesa tra l'altro conosceva personalmente) ha certo alcuni punti di contatto con *Villadorna*. Pubblicato nel 1921, il libro narra di un giovane uomo che deve rilevare l'eredità di un padre contadino ma, essendo cresciuto e abituato alla vita di città, ne è incapace. Il collegamento tra i due testi è però, anche qui, troppo generico, poco illuminante.¹ Per rimanere in area toscana andrebbe citato poi anche il romanzo di Mario Pratesi, *L'eredità*, nel quale il dissidio tra due fratelli, eredi del patrimonio paterno, è elemento centrale del racconto. Il romanzo è però tutto sommato poco attinente al trattamento del tema proposta da *Villadorna*. Più interessante sembra invece la

1 Tra le varie analogie riscontrate, la compresenza nel romanzo di Tozzi e nel romanzo di Chiesa della scena che descrive l'agonia del padre del protagonista, un vero pezzo di bravura per entrambi e, nel caso di Chiesa, sicuramente posteriore all'altro.

possibilità di indagine sull'opera di un autore lombardo che solo raramente è stato accostato a Chiesa ma che ci sembra, per ciò che riguarda la costruzione dei romanzi chiesiani, più importante dello stesso Manzoni. Emilio de Marchi, scrittore oggi quasi dimenticato, è stato un personaggio di assoluta rilevanza sulla scena milanese di fine 800 e ha declinato il tema del dramma ereditario in molti suoi libri, in varie forme. Di ascendenza demarchiana (oltre che fogazzariana, certo) potrebbe essere considerata ad esempio la scelta di Chiesa di ancorare alla geografia reale i luoghi in cui si svolge la narrazione di *Villadorna*. De Marchi usava infatti caratterizzare l'ambientazione delle sue prose con il massimo realismo. Più in generale, come vedremo, i parallelismi tra romanzi di De Marchi e romanzi di Chiesa sono assai significativi e interessanti. Prendiamo ad esempio *Col fuoco non si scherza*, pubblicato da Treves nel 1919. Si tratta di una storia che si svolge sul lago di Como, e che contiene persino alcuni episodi ambientati a Lugano: della cittadina ticinese De Marchi ricostruisce aspetti della società che ruota attorno agli hotel di lusso e al turismo delle classi aristocratiche. Il personaggio principale della narrazione è un possidente milanese, Beniamino Cresti, che vive in una villa di famiglia sul lago di Como, immerso nei ricordi del passato: in quella casa ha vissuto il dramma della malattia e della morte del padre. Attorno a lui si muovono numerosi personaggi, figure di milanesi in villeggiatura, insieme a personale di servizio, governanti e abitanti della regione che rendono visita al padrone di casa. Fulcro della narrazione è un intreccio di storie d'amore: quella dello stesso Cresti per un'amica d'infanzia e quella di un giovane ospite di Cresti per una popolana, una bella ragazza del luogo. L'impianto narrativo, intreccio, fabula, ruoli e discorsi dei vari personaggi di *Col fuoco* non sembrano avere un diretto collegamento con *Villadorna*, ma è innegabile che sia la collocazione geografica, sia l'ambiente sociale rappresentato, ne richiamano spesso il ricordo.¹ Il tratto più significativo, però, che lega *Col fuoco* e *Villadorna* sta sicuramente nella grande somiglianza tra le loro scene finali. Il protagonista del testo di De Marchi, vecchio e malato, si avventura lungo un sentiero durante una nevicata, la sera di Natale, e muore nella neve, davanti a una cappella della Madonna (p. 448). L'analogia con la conclusione di *Villadorna* è veramente sorprendente, quasi incredibile, tale da suggerire addirittura la possibilità di un plagio. A noi, comunque, interessa sottolineare la coincidenza, che può essere studiata utilmente. Analizziamone i tratti salienti. Nel testo di De Marchi, Beniamino Cresti si avvia a tarda

1 Un'analisi comparativa dei due testi potrebbe suscitare molte sorprese: nel secondo capitolo, ad esempio, (p. 23 e sgg.) si descrive la vita dei giovani villeggianti e si scoprono momenti di gozzoviglia "scapigliata" che ricordano la festa tragica in cui morirà il compagno di università di Marco (*Villadorna*, p. 74). Poco più avanti si allude al gioco di sparare alla luna per ammazzarla (p.26), un passaggio che troviamo in forma molto simile anche in *Villadorna*, p.381. Eccetera.

sera lungo il sentiero fuori dal paese, nel paesaggio ricoperto di neve. La salita gli provoca difficoltà di respirazione che lo costringono a rallentare l'andatura. Nel frattempo il narratore alterna il racconto dell'ascesa a sprazzi di un dialogo interiore del protagonista, momenti di *stream of consciousness* di cui fanno parte brevi allucinazioni uditive, in cui Cresti crede di sentire delle voci interpellarlo. La sua passeggiata, tutta costellata da pensieri di morte, si interrompe di fronte a una cappella della Madonna, in cui Cresti si sofferma a osservare il miracolo di alcune rose gialle ancora fiorite, nella neve:

Provò a toccar con la mano il meraviglioso cespuglio e vide che erano rose vive e vere spuntate lì nel mucchio della neve come un pensiero di fede che esca da un'anima intirizzita... La mattina chi passò per primo presso la cappelletta trovò il povero Beniamino Cresti morto sulla strada, con le mani distese al mucchio di neve. La lampada, sul finire, mandava gli ultimi guizzi, lottando con gli splendori d'una nitida alba d'inverno.

In *Villadorna* anche Ponzio esce dal paese sotto una nevicata e si avvia per un sentiero in salita; anche lui cammina a fatica e deve fermarsi spesso a riprendere fiato. Salendo, il vecchio dà vita a un monologo interiore: «Ancora si fermava di tanto in tanto, ma per rivolgere a sé stesso una domanda e udire la pronta risposta». La propria voce, che lo conforta e lo rassicura, al personaggio stesso pare quasi estranea:

- Vecchio, non è semplice ostinazione, dunque? non è semplice superbia la tua... - No non è ostinazione, non è superbia. - Vecchio, sei sicuro, nevvro? Che non è una fuga la tua... - Non è una fuga. - Vecchio sei sicuro nevvro? Che la parola dei morti è creduta ed obbedita... - Sarà creduta e obbedita.

Il sentiero che Ponzio percorre è quello che tutti gli anni usa salire per il pellegrinaggio alla chiesa di San Giorgio, che si trova su una collina (nel testo «altura santa»). Lui la vede da lontano «luminosa come la capanna di Betlemme». Sa però di non poterla raggiungere perché gli mancano le forze.

Ma no povero vecchio, arrampicarsi fin lassù! Un muricciolo gli si parò dinanzi: uno di que' muriccioli costrutti a sostegno di qualche campicello, con gli scheggioni della pietra che si scava ai piedi del colle di Sant'Agata. Il vecchio palpò e disse: - Già ci sono arrivato. Volle inginocchiarsi; ma la schiena non reggeva più e tutte le forze e tutti i pensieri gli venivano cessando. E si lasciò andare giù, dolcemente.

Le analogie tra le due scene sono numerose e toccano diversi aspetti del racconto. Entrambe scaturiscono da una scelta cosciente del protagonista di abbandonare la comunità in cui vive (l'uscita dal paese diventa la rappresentazione simbolica di questo desiderio); mostrano un cambiamento di focalizzazione, che si alterna tra descrizione del narratore e *stream of consciousness*; mostrano il

protagonista che intraprende l'ascesa, cosciente di andare incontro alla morte; mostrano la scelta di un percorso in salita che deve portare all'elevazione e alla vicinanza con Dio. Entrambe hanno come punto d'arrivo un edificio sacro (associato con la Natività); si concludono con un evento miracoloso: le rose nella neve e l'altare della chiesa che sembra essere volato incontro al viandante. In tutti e due i testi, l'ultima azione descritta prima della morte è legata a un elemento tattile: «Provò a toccare con la mano» vs. «il vecchio palpò...». La descrizione diretta della morte, infine, è evitata: «La mattina chi passò per primo presso la cappelletta trovò il povero Beniamino Cresti morto sulla strada» vs. «Tutte le forze e tutti i pensieri gli andavano cessando. E si lasciò andar giù, dolcemente». Per noi è, a questo punto, molto importante prendere atto della forte analogia d'intreccio, corroborata da così numerosi segnali. Tanto più che la chiusura del secondo romanzo di Chiesa sembra poco conseguente, melodrammatica, artificiosa e pone molti interrogativi sul suo significato. Individuare questa possibile filiazione strutturale ci può però servire a formulare nuove ipotesi interpretative. Il motivo della morte per esposizione al freddo è, peraltro, un *topos* nella tradizione narrativa ottocentesca. Uno dei suoi usi più celebri nella letteratura italiana è quello di d'Annunzio ne *L'innocente* (1892), il cui protagonista espone il proprio figlio in fasce (in realtà figlio di una relazione extraconiugale di sua moglie) ai rigori del clima invernale, per sopprimerlo. Si apre qui un'ulteriore pista su cui indagare: l'attenzione di Chiesa per la produzione di d'Annunzio è più che documentata, e anzi, ammessa dallo stesso scrittore in alcune pagine dei suoi *Dialoghi con Bianconi*¹. *Villadorna*, inoltre, mostra più di un punto di contatto anche con *Il Trionfo della Morte* (1894) dello scrittore pescarese, dove, in uno dei passaggi del testo, si racconta di due fratelli dalle personalità antitetiche, entrambi messi a confronto con la figura di un padre negativo, lascivo e animalesco. Come in *Villadorna*, il protagonista della storia vive un conflitto interiore per il contrasto creato dal suo desiderio di condurre una vita pura e idealistica e l'eredità morale carnale, gretta, peccaminosa, che egli crede gli sia stata trasmessa dal padre. L'opposizione *purezza* vs. *peccato* è un elemento costante nell'opera di d'Annunzio, il quale anche da un punto di vista biografico ha sempre combattuto una propria battaglia contro il materialismo borghese, in nome di un eroismo idealistico. Potremmo dire, in

1 «[Cosa sente davanti a] d'Annunzio?» Chiede Bianconi. E Chiesa risponde: «Il rovescio esatto di quello che mi è avvenuto come lettore del Carducci. Ebbro piacere nel primo gusto: abbagliamento, sbalordimento... Chi non sia vissuto nel ventennio che precedette la prima guerra non può immaginare» (p. 184); «Quando scrivevo nei giornali verso la fine del secolo scorso o nei primi di questo, qualcuna di quelle prose avrà potuto sapere di dannunzianesimo. Ma quando scrivevo cose di maggior impegno non avevo in mente d'Annunzio: ammiratissimo ma almeno per conto mio non amato; credo di non essere stato trascinato da soverchi entusiasmi per lui» (p. 205).

questo senso, che Marco è senza dubbio un eroe dannunziano. Confrontato con i valori del fratello Poli, emblema dell'uomo economico moderno, Marco si contraddistingue per il suo rifiuto di accettare tali valori, di adeguarsi alla logica borghese del profitto. Marco si sente un artista e perciò chiamato a un'esistenza in cui lasciare libero sfogo alle sue aspirazioni interiori. È importante notare come questo conflitto ideologico appartenga di fatto a un dibattito culturale tardo-ottocentesco (il dibattito tra idealismo e materialismo) e come Chiesa, utilizzandolo quale colonna portante del suo romanzo, riesumi un ingrediente drammaturgico ormai superato, reso oltretutto definitivamente anacronistico dall'avvento del fascismo: il conflitto tra eroismo nietzschiano e lassismo borghese non esiste più, in Italia, perché nell'epoca mussoliniana l'eroe ha preso il sopravvento. In alternativa alla dicotomia tra idealismo e pensiero borghese si pone l'atteggiamento morale dello zio Ponzio, in un certo senso il più d'attualità tra quelli dei tre protagonisti. Come abbiamo visto, questo personaggio vorrebbe farsi promotore di una società cui i valori morali risorgimentali tornino ad essere considerati importanti, mettano un freno alla generale corruzione dei costumi. Ponzio è del resto un seguace di Vincenzo Vela, fulgido esempio di intellettuale illuminato, contemporaneamente svizzero e italiano e garibaldino. L'apologia dell'eroe dei due mondi che Chiesa introduce in *Villadorna* attraverso lo zio Ponzio è un discorso tutto sommato moderno, conciliabile con la visione fascista della società: come abbiamo visto, il fascismo considera la propria rivoluzione come la vera conclusione delle vicende del Risorgimento.¹ Vediamo ora se ci è possibile trarre una conclusione generale da tutto quanto il nostro discorso ha evidenziato fino a questo punto. La costellazione intertestuale che caratterizza *Villadorna* sembra collocarsi su un ipotetico discrimine demarchiano-dannunziano, in un curioso contrasto realistico-decadente, che potenzialmente possiede, perché no?, un suo certo fascino. Fortemente dannunziano è ad esempio il motivo della follia d'amore, da cui Marco è trascinato in interminabili passeggiate notturne, in riflessioni visionarie e elegiache, a tratti anche un po' artificiose, forzate e teatrali. La figura stessa di Siria

1 E' indubbio che Chiesa "politico" abbia qui influenzato con le proprie opinioni il Chiesa "scrittore". La venerazione che il ticinese ha testimoniato al grande scultore sono numerose ed eloquenti: «Quando un uomo si palesa superiore al comune, non c'è più differenza di partiti, di clientele, di giornali. Vincenzo Vela era un radicale fiammante (sic) e gli ultimi anni della sua vita caddero nel periodo forse più tempestoso della lotta politica ticinese: ciò che non tolse al nome di lui nemmeno l'omaggio di una voce», in *F.C.: Vita e opere*, p. 63-4: si tratta di un passaggio del celebre articolo di Chiesa *Anima del Ticino* pubblicato dalla «Voce» di Prezzolini il 13/12/1913. Un'analoga posizione era ad esempio sostenuta in Ticino da personaggi come Emilio Colombi, promotore del gruppo di intellettuali che ruotava attorno alla rivista «Adula». Come annota F. Crespi «(...) Colombi si richiamava ai miti del Risorgimento italiano, di un Risorgimento *à la carte* di cui recuperava volta per volta la tradizione garibaldina, monarchica, o repubblicana»: (*Il Ticino irredento*, p. 241).

(siderea e spregiudicata) ci ricorda alcune donne dominanti e sfuggenti al tempo stesso, ambigue e dalla forte personalità, che troviamo nel *Trionfo della morte* o nel *Piacere*. Più decisamente demarchiana è invece in *Villadorna* la messa in scena dei vari personaggi borghesi, colti da un narratore realista, a volte ironico ma sempre distaccato e lucido. Questa doppia ascendenza letteraria sembra rispecchiarsi nella personalità dei due fratelli protagonisti del romanzo. Potremmo dire infatti che i personaggi di Marco (dannunziano) e Poli (demarchiano) sono antagonisti (anche) perché appartengono a tradizioni letterarie diverse e inconciliabili, riunite forzatamente nella stessa affabulazione. Leggere *Villadorna* secondo questa prospettiva stilistica è quantomeno interessante, perché spiega, forse, il nostro disagio di fronte alla scarsa coerenza dell'intreccio, alla slegatura tra le parti del romanzo: è un fenomeno in cui rientra, in particolare, la complicata questione del protagonista uno e trino. Chiesa, potremmo dire, in sintesi, ha costruito un testo utilizzando due personaggi antagonisti che appartengono a due universi letterari diversi, un po' come succede in quei film in cui attori reali e eroi dei disegni animati si trovano a convivere nelle stesse scene, producendo uno straniamento, una confusione di livelli espressivi. Per questo motivo, forse, è stato costretto a farli muovere spesso in scene di assolo, in cui seguiamo o l'uno o l'altro dei fratelli, in scene alternate le une alle altre in modo un po' meccanico che costringono il lettore a salti spazio-temporali e di atmosfera anche piuttosto bruschi. È più che comprensibile che dopo aver orchestrato un simile, epocale, scontro ideologico gli sia stato difficile dirimere il conflitto fra le due figure: come è possibile accordare il realismo demarchiano con l'idealismo dannunziano? In zona liminare, conclusiva, del romanzo, Chiesa ha tentato forse una soluzione "ad evitamento", spostando bruscamente il focus del racconto sul terzo attore principale e sulla sua visione materiale/storica, attuale, della realtà. Ma il finale che ha proposto ai suoi lettori è (forse anche letteralmente) posticcio, sospetto, troppo simile a una catarsi prefabbricata e artefatta. Nel caso di *Villadorna* dunque, la prospettiva di studio intertestuale ci ha permesso di guardare all'interno dei meccanismi di costruzione del romanzo e di scoprire una logica della struttura narrativa che corre parallela alla struttura dei rimandi intertestuali. L'impressione è che Chiesa abbia volontariamente voluto mettere a confronto due tipologie di personaggi, in conflitto tra loro, ma non sia poi riuscito a farle veramente interagire, non sia riuscito a creare un discorso comune che potesse in qualche modo integrare i loro sistemi di valori. Prima che il romanzo giunga al termine ognuno dei fratelli se ne va per la sua strada, sparendo dal nostro orizzonte di lettori. Il finale, che Chiesa impone agli eventi è invece sospeso, aperto e, come abbiamo visto, in qualche modo artificiale. Suggella in modo artificioso, oltre che un'inconciliabilità dei discorsi (l'idealista e il borghese non potranno mai andare

d'accordo) anche una cesura tra modelli letterari che è impossibile sanare. L'esperimento *Villadorna*, che si voleva come misura della fama acquistata dal suo artefice, si trasformerà in un fallimento letterario forse a causa di un disegno esageratamente ambizioso, di cui ora possiamo intravedere meglio i limiti.

4.3 Santa Amarillide: quasi un Demetrio Pianelli

Con ancora maggiore evidenza l'opera di Emilio de Marchi entra in linea di considerazione quando si studi la galassia testuale che circonda *Sant'Amarillide*. Il compito, in questo caso è assai più semplice. Il terzo romanzo chiesiano sembra in effetti condensare in sé elementi dell'intreccio dei due più celebri lavori dello scrittore milanese. E se il *Demetrio Pianelli* (1890) entra in linea di considerazione per l'ingrediente fondamentale, il suicidio dell'affarista incapace, e per il racconto delle conseguenze economiche che esso rovescia su una (apparentemente) ricca famiglia della borghesia, la sua prosecuzione, *Arabella* (1898), non può non richiamare la figura stessa di Amarillide (e persino l'assonanza tra i nomi, se non ci fosse ben chiara la piena ascendenza arcadica del personaggio chiesiano, sembrerebbe suggerire una loro parentela letteraria). Come Amarillide (anzi, prima di lei, in effetti) la ragazza milanese sente ricadere sulle sue spalle il compito eroico di salvare l'onore della propria famiglia caduta in disgrazia. Si trasforma così da bambina inconsapevole, un po' viziata e irresponsabile, in una donna matura e cosciente del suo ruolo, disposta a sacrificare i propri affetti in nome della reputazione familiare. Davvero molti, a voler cercare, i possibili collegamenti tra i romanzi di De Marchi e quello di Chiesa: più in generale potremmo dire che lo scrittore ticinese sembra aver sposato sia la critica demarchiana all'ipocrisia dei *nouveaux riches* borghesi che vivono al di sopra delle loro possibilità, diventando prigionieri di una ricchezza che non sono in grado di gestire, sia, all'opposto, la rivalutazione del buon senso della gente di paese, capace invece di orientarsi correttamente, concretamente, nella realtà. La salvezza dei cittadini, ricchi ma incapaci, insomma, starebbe nel buon senso e nella vera ricchezza (quella che viene dalla terra) di chi vive in campagna, a contatto con la natura: è questa, semplificando al massimo, la sintesi del giudizio che lega il romanzo di Chiesa a quelli di De Marchi. Una tesi, ancora una volta piuttosto datata, complessivamente ottocentesca, che sicuramente non ha sorpreso per originalità i lettori di *Sant'Amarillide*. Come è logico che sia, però, per numerosi altri aspetti i testi si differenziano chiaramente: Amarillide non è Arabella e anzi, sembra che Chiesa abbia fatto di tutto per distinguerla dal personaggio demarchiano. Tanto questa è religiosa e devota, tanto l'altra si affretta a dichiarare la debolezza della propria fede. Tanto Arabella è apparentemente pronta a sacrificarsi con

un matrimonio di convenienza per salvare i propri familiari, tanto Amarillide è fiera della propria indipendenza e lotta per mantenerla, fino a rinunciare al matrimonio riparatore. Sembra di cogliere insomma nel personaggio di Chiesa l'evoluzione che la figura femminile ha compiuto nella società e nell'immaginario letterario dalla fine dell'800 fino al 1935. È l'elemento più interessante che risulta da questa comparazione: in Amarillide, forse, Chiesa cerca di rendere conto di un mutamento sociale, di una nuova sensibilità femminile rispetto alla realtà. Da questo punto di vista non è quindi fuori luogo ritenere che in lei si siano concentrati anche elementi intertestuali relativamente più moderni. Viene da pensare ad esempio alla figura di donna, combattuta e sofferente ma intimamente indipendente e libera incarnata da Sibilla Aleramo nel suo romanzo *Una donna* (1907), che lo stesso Chiesa aveva recensito con entusiasmo su «Pagine libere» molti anni prima.¹ Il confronto tra l'attrice principale di *Una donna* e Amarillide è però poco significativo: si tratta in fondo di due donne molto diverse per età e condizione sociale, ma ancor di più, che vivono in epoche diverse. Nella donna aleramiana si agitano aspirazioni e desideri interiori ispirati dal suo tempo, l'epoca idealistica, umanitaria, di inizio 900, Amarillide invece non ha particolari ambizioni creative, bisogni di giustizia sociale o desideri di libertà: il suo semplice desiderio è di poter vivere in armonia e in semplicità nel suo ambiente. Amarillide è una donna tutto sommato ottusa, un'eroina immatura e quasi astratta², arcadica, abbiamo detto, il cui orizzonte esistenziale è quello che vede dalla sua finestra, nel piccolo mondo che la circonda. Chiesa scompagina le carte del suo destino, la cala in un universo complesso, problematico, pieno di contraddizioni e difficoltà e le assegna un compito difficile. Più che alla donna del romanzo di Sibilla Aleramo, che eroicamente, dolorosamente, si stacca dalla sua famiglia per affermare la sua indipendenza, Amarillide finisce per somigliare all'Anatolia della dannunziana *Vergine delle rocce* (1895), la quale sacrifica la sua vita affettiva per prendersi cura dei propri familiari gravemente malati. In questo

1 «Spicca tra le note bibliografiche la recensione al romanzo di Sibilla Aleramo, scrittrice alla quale il Chiesa riconosce un'«acre vigoria». Di *Una donna*, il redattore letterario di «Pagine Libere» loda la semplicità e «la rapidità, la giustezza della linea», sottolineando poi come „«quel veloce e nervoso disegno (sic) basta a sé medesimo: anima d'un tocco persone e sentimenti, determina ambienti»»: Barbara Manzoni nella sua tesi di laurea «Letteratura e cultura nella rivista «Pagine Libere» (Lugano 1906-1912)», p.91.

2 Da ricordare una vaga somiglianza tra il suo personaggio e quello di Dolcetta, protagonista del racconto di Mario Pratesi, *Il mondo di Dolcetta*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1895. Dolcetta è figlia di un carrettiere, maltrattata dalla sua matrigna. Per debolezza bontà profonda di carattere si adatta alla situazione difficile. Ha un animo docile e comprensivo ed è profondamente umile e religiosa, tanto che si accolla peccati che non ha: pensa persino che sia colpa sua se il figlio del proprietario terriero ha cercato di attentare al suo onore.

caso il riferimento all'universo dannunziano si esprime, curiosamente, non tanto in rapporto a un *eroismo lirico, estetizzante, sensuale* del protagonista (vedi la personalità di Marco in *Villadorna*) ma piuttosto come *eroismo servizievole, passivo*, di sopportazione. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un *topos* letterario abbastanza frequente: il sacrificio della donna che adotta il figlio di una sorella deceduta è un modello di intreccio assai comune. Si ritrova parzialmente, ad esempio, nel destino di Mena nei *Malavoglia*, che decide di non sposarsi per espiare la colpa della sorella prostituta, oppure in un racconto di Papini di inizio 900.¹ Il motivo, comunque, fa parte di una tradizione secolare che affonda le sue radici addirittura nel repertorio fiabesco (e sia detto *en passant*, trova oggi persino una sua moderna attualizzazione nella saga di Harry Potter). E, chissà, forse è proprio per assecondare questa arcaicità del suo plot (oltre alla sua attinenza, come abbiamo visto, ai modelli arcadici del Guarini) che il romanzo di Chiesa, mostra frequenti rimandi all'universo fiabesco. Ma non indugiamo troppo su questa chiave di lettura passiva dell'atteggiamento di Amarillide: guardando con attenzione alla sua storia abbiamo infatti scoperto che il suo personaggio è tutto sommato attivo. Amarillide è, non dimentichiamolo, una donna relativamente ricca e autosufficiente. Se si fa carico delle sofferenze dei propri familiari è soltanto in nome di un principio di giustizia che sente dentro di sé, che assume coscientemente, ma che per certi versi è incomprensibile, anzi irragionevole. Glielo ricorda costantemente (e lo segnala a noi lettori) la zia Nene: non è nemmeno un vincolo di consanguineità a legarla alla madre e ai fratelli, quindi, da un punto di vista morale, la donna non dovrebbe sentirsi così responsabile del loro destino. La sua perseveranza e la sua dedizione sono, agli occhi della logica, assurde: e ci sembrano ancora più drammatiche perché i suoi familiari, a dispetto del suo sacrificio, non esitano un momento a criticarla, continuano a essere convinti della sua inettitudine e incapacità. Amarillide, nonostante l'ostilità, insiste, tenacemente, nel suo proposito di aiutarli, di "fare ordine". Non si tratta però dell'atteggiamento di una madonna laica, non di una sublimata accettazione del destino, ma piuttosto di un'attiva volontà di intervento, un'assunzione di responsabilità che è tanto irragionevole quanto ineluttabile, perché profondamente... razionale.

Dal nostro confronto intertestuale, in conclusione, ecco delinearsi tutta l'originalità di Amarillide, una figura femminile interessante, sottilmente diversa dai cliché letterari a cui sembra essere ispirata. L'eroina chiesiana, a un certo punto della sua storia, comprende che per realizzare il suo destino deve assumersi la responsabilità del

1 In *Strane storie*: «Sei o sette mesi fa ho scritto una novella nella quale narravo come una donna giovane, nubile, brutta, onesta e solitaria si trovasse ad un tratto a fare la figura di madre per salvare l'onore di un'amica e come le si svegliasse a poco a poco l'amore per quel bambino non suo, e talmente forte da farle credere di essere lei veramente la madre, com'è scritto nei registri del comune» (p. 98).

mondo che la circonda, andando oltre i legami di sangue e la ragionevolezza. Il suo posto nel mondo è legato ad un lavoro (attivo!) di presa a carico degli errori altrui e di rigenerazione. Mi piace pensare che, in qualche modo, questo fosse il senso che Chiesa aveva intravisto per il proprio lavoro romanzesco: un'assunzione di ruolo rispetto alla propria terra, un tentativo volontaristico e coraggioso di recuperare, grazie al lavoro letterario, i fili strappati del tessuto sociale e culturale ticinese per ricollegarli alla trama vitale della storia culturale e sociale italiana. Da questo punto di vista Amarillide è per noi l'anima creativa, perplessa, ricca e un po' distimica ma piena di volontà del Chiesa romanziere.

Non sembra ancora fattibile la creazione di un Istituto per il Ricupero di Buone Azioni perdute, da distribuire tra i settori più malvagi della popolazione; possibile invece, sia pur con molte limitazioni di carattere pratico, una modesta attività nel Ricupero di Capolavori ignorati.

J. Rodolfo Wilcock, Prefazione a *La Nube Purpurea*, di M. P. Shiel, Adelphi, Milano, 1993, p. XII.

Nel tornare a casa con Mario, Mario, gli dico, uno scrive le cose per farsi capire, poi gliele pubblicano, quando gliele han pubblicate si accorge che non le han mica capite, le cose che hai scritto.

Paolo Nori, *Grandi ustionati*, Marcos y Marcos, Milano, 2012, p. 142.5. Analisi comparativa dei tre romanzi e riflessioni conclusive

5. Analisi comparativa dei tre romanzi e riflessioni conclusive

La lunga disamina a cui ho sottoposto i romanzi di Francesco Chiesa mi ha permesso di isolare quei tratti della loro fisionomia narratologica e tematica che sembrano costituirne la specificità. Continuando a mantenere aperto il mio postulato, che considera le tre opere come parti di un'ipotetica trilogia, tenterò ora di collegarne tra loro i tratti più significativi. La breve scheda comparativa che ne risulta vorrebbe servire come sintesi conclusiva del mio lavoro.

5.1. Tre eroi «decadenti»

Nonostante l'apparente diversità nel profilo dei loro rispettivi protagonisti (un ragazzo che vive il periodo puberale, un giovane intellettuale confuso, una giovane ereditiera di città) i romanzi di Chiesa propongono ai loro lettori tre figure con tratti caratteriali simili. Si tratta di eroi "inetti", un tipo di profilo attoriale molto ricorrente nella narrativa romanzesca dalla metà dell'ottocento in poi, i cui esempi più celebri si delineano, in area italiana, nell'epoca decadentista, grazie ai romanzi di d'Annunzio, di Fogazzaro, di Svevo e di molti altri. L'inetitudine delle figure attoriali si esprime attraverso la manifestazione di diversi tipi di problemi psicologici, che rendono i personaggi, in un certo senso, dei casi clinici. Nino, Marco e Amarillide sono soggetti a frequenti accessi di euforia alternati a momenti di depressione, sono vittime delle loro fantasie a causa di un'attività immaginativa esasperata. In preda a una forte tensione interiore,¹ si muovono in continuazione attraverso il loro territorio, mossi da insoddisfazione e inquietudine. I loro comprimari mantengono invece un atteggiamento più equilibrato e definito: da ciò l'incostanza dei tre giovani protagonisti risalta in modo ancora più marcato. I nostri eroi patologici cercano durante il corso della narrazione di raggiungere un equilibrio emotivo, ora volgendosi verso elementi naturali pacificanti, ora votandosi a innamoramenti (che risulteranno sempre sfortunati), ora scegliendosi l'impossibile, idealistico, compito di redimere la propria famiglia. Ogni tentativo si dimostrerà però fallimentare: da qui un alimentarsi dell'andamento ciclotimico che, come ha notato Baldi (nel già citato *Le ambiguità della decadenza*), è il tratto caratteristico di molti personaggi dannunziani. Segnalare questa particolarità patologica delle tre figure attoriali principali è molto importante: ci serve a sfatare la reputazione di Chiesa di scrittore leggero, ameno e superficiale: ci serve a mostrare il suo desiderio di costruire

1 Nino in *Tempo di marzo* arriva quasi al suicidio, un motivo che è peraltro presente negli altri due romanzi e in entrambi elemento essenziale dell'intreccio.

testi problematici e non semplicemente *divertissement* romanzeschi; ci serve a intravedere, forse, un'intenzione critica dello scrittore verso i suoi stessi personaggi. Nella scelta dei protagonisti, dunque, egli aderisce a un cliché letterario a cui rimane fedele in ognuno dei tre libri, nel corso di un'esperienza durata poco più di un decennio, dal 1925 al 1938. Ciò segna, forse, un progressivo invecchiamento della sua opzione: se in *Tempo di marzo* questo tipo di eroe sembra in qualche modo in sintonia con la sensibilità letteraria dei suoi contemporanei, con il passare degli anni (e degli stili) i suoi personaggi saranno sempre meno d'attualità e sempre più estranei ai gusti moderni.

5.2. Chiesa autore implicito o Chiesa protagonista?

Per ciò che riguarda la posizione della voce narrante dei tre romanzi possiamo osservare un cambiamento significativo: si passa da un narratore implicito protagonista di una storia autobiografica (*Tempo di marzo*) a un testo più neutrale, in cui il narratore acquisisce una distanza flaubertiana rispetto agli avvenimenti, ritagliandosi comunque alcuni piccoli spazi di commento all'interno della narrazione (*Villadorna*), per concludere il ciclo con un romanzo in cui il narratore è di nuovo in posizione neutrale ma dove la protagonista della storia è una donna e dove quindi si rivela impossibile l'identificazione tra autore implicito e protagonista (*Sant'Amarillide*). Il cambiamento della relazione tra le due istanze narrative, autore implicito (o narratore) e protagonista, è una soluzione tecnica che fa parte, forse, della volontà di Chiesa di sperimentare varie forme di enunciazione (autobiografia vs. storia con protagonista maschile vs. storia con protagonista femminile) ma che, alla luce del progressivo disinteresse dei lettori verso i suoi romanzi, sembra aver reso meno interessante, per il pubblico, il suo raccontare. La separazione dei ruoli (lo sganciarsi dell'immagine reale di Chiesa, in qualche modo protagonista delle sue narrazioni, dal suo ruolo di autore implicito) sembra infatti corrispondere a un calo di fortuna del (e di interesse sul) suo lavoro di romanziere. Se in *Tempo di marzo* gran parte dei lettori hanno voluto o creduto di potere ritrovare momenti dell'esperienza esistenziale di Chiesa stesso¹, se in *Villadorna* riesce a sopravvivere una minima presenza chiesiana nella voce moralista del narratore e forse nelle convinzioni morali dello zio Ponzio, in *Sant'Amarillide* non è più permessa nessuna sovrapposizione di ruoli: autore implicito e protagonista sono assolutamente

1 Si veda l'affermazione contenuta in una tesi di Laura Riva e Marco Quadri, un lavoro redatto nel 1977 nell'ambito di un corso per ottenere la patente di insegnamento per la Scuola Maggiore (e che ha come due relatori i professori Luigi Poma e Renato Regli, ex colleghi di Chiesa): «*Tempo di marzo* ha avuto successo poiché l'identificazione tra autore e Nino riesce, mentre in *Villadorna* ciò non avviene e il romanzo, anche per questo motivo, è stato un insuccesso; in effetti non è più stato ripubblicato». (p. 39)

incompatibili.¹ Difficile per noi comprendere i rapporti di causa-effetto in questa dinamica della ricezione dei romanzi chiesiani: *Sant'Amarillide* è stato dimenticato perché meno valido letterariamente di *Tempo di marzo* o *Villadorna*, o semplicemente perché la posizione di Chiesa personaggio pubblico vi era meno centrale, anzi addirittura estranea? A una parte di questa domanda ci sembra di aver risposto mostrando le qualità letterarie di ognuno dei tre romanzi e notandone i pregi e le manchevolezze specifiche: al termine della nostra lettura critica possiamo certamente affermare che si tratta di lavori dalla costruzione letteraria ineccepibile, artisticamente validi e con numerosi punti di contatto tra loro. Di fatto, niente giustifica il maggior successo del suo primo romanzo rispetto agli altri, se non una sua maggiore sintonia con *l'air du temps* e una maggiore importanza e visibilità pubblica del suo autore nel momento della pubblicazione. Rimane tuttavia suggestiva l'ipotesi che *Sant'Amarillide*, nato come abbiamo visto in momento particolarmente critico per Chiesa "uomo politico", abbia risentito di una sua presa di distanza, di un suo volontario estraniamento autobiografico dal ruolo dell'autore implicito. In altre parole, potremmo dire che Chiesa (verificata e assodata la parità di impegno profuso nella redazione di ognuno dei tre romanzi) sembrerebbe aver goduto il massimo del successo quando è riuscito a mantenere unita la sua doppia figura di personaggio e di autore. Questo non dovrebbe stupire: la stessa cosa è successa ad esempio a d'Annunzio, a Fogazzaro e a molti altri personaggi-scrittori, in ogni epoca. Se ciò è vero, per converso, l'oblio a cui è andato incontro Chiesa romanziere andrebbe imputato dunque non tanto a un decadere delle sue doti tecniche, all'incapacità di creare personaggi convincenti e realistici (ciò che, abbiamo visto, gli viene a torto imputato da più parti) quanto, forse, alla sua difficoltà di gestire il proprio personaggio "reale", la propria figura pubblica nell'ambito della comunità letteraria e in quella dei suoi lettori. E questa pare, alla luce degli eventi (si veda in particolare lo spoglio della stampa d'epoca immediatamente precedente alla stesura di *Sant'Amarillide*) e con il senno di poi, un'ipotesi forse tutt'altro che irragionevole.

1 Una controprova all'ipotesi che la fortuna dei testi chiesiani sia stata maggiore laddove l'identificazione tra Chiesa "narratore" e Chiesa "personaggio reale" era più praticabile, la fornisce il relativo successo riscosso da altri suoi testi lunghi come *Io e i miei* e *Racconti del mio orto*, in cui il protagonista è molto più somigliante al "personaggio" Chiesa e la cui lettura risulta per questo decisamente più godibile e più concreta. Ci conferma questa opinione anche un colloquio avuto con Mario Agliati, il quale ha affermato in un'intervista realizzata durante la preparazione di questo lavoro «*Io e i miei*, e i *Racconti* sono superiori a *Villadorna* e *Sant'Amarillide*, sono più chiesiani, più intimamente chiesiani».

5.3. Il primo tema: la trasgressione.

Come abbiamo osservato, un elemento tematico costante nella triade romanzesca di Chiesa è la trasgressione. Nino, Marco, Amarillide, sono sostanzialmente dei ribelli: soffrono per le costrizioni sociali, psicologiche e morali imposte dal mondo in cui vivono e cercano in tutti i modi di trovare un equilibrio interiore in possibili vie di autoaffermazione. Ciò si concretizza in varie forme, più o meno riuscite, più o meno coerenti, di infrazione delle regole. In questo senso Chiesa mette in scena situazioni in cui la dialettica tra valori morali (tra «discorsi», secondo Bachtin) è il motore e il fondamento della narrazione. Naturalmente perché la trasgressione abbia luogo occorre che esista un quadro normativo chiaro e definito a cui ribellarsi. Nel primo romanzo esso viene messo in risalto dai valori di giustizia liberale di cui il padre del protagonista è il rappresentante. Nel secondo romanzo, seppure poco realistica, anzi sostanzialmente ideologica, la proposta morale positiva è espressa da Ponzio. Nel terzo romanzo, curiosamente, i valori morali positivi non sono incarnati da nessuna delle istanze narrative. Ci troviamo confrontati con un ambiente sociale decadente, malato e tendenzialmente amorale. E quali sono le reazioni trasgressive dei tre protagonisti? Nel primo romanzo la reazione alle regole si esprime con una serie di infrazioni tutto sommato infantili (l'ubriacatura iniziale, la salita alla soffitta della chiesa, la passeggiata a piedi nudi nell'acqua, le disobbedienze a scuola e in collegio, l'innamoramento, i travestimenti carnevaleschi, eccetera) che crescono di importanza fino a diventare forme radicali di rottura delle convenzioni sociali. La più importante è sicuramente la scelta di Nino di diventare un sacerdote, che cozza contro l'orientamento politico liberale di suo padre a cui andrà accostata l'infrazione, altrettanto seria per le sue conseguenze, della menzogna rispetto all'incendio che ha provocato in montagna. In *Villadorna*, il conflitto interiore di Marco si esprime attraverso numerose forme di disordine comportamentale, la principale delle quali sembra l'incontrollabile pulsione erotica. In realtà egli mette in opera un'importante rottura delle regole familiari anche decidendo di donare alla famiglia Bustelli somme di denaro sottratte al proprio patrimonio. Da notare che, data la complessa struttura attoriale del romanzo, anche allo zio Ponzio può essere riconosciuto un ruolo di protagonista e lui stesso si trova a mettere in atto una trasgressione ai valori in cui crede, scegliendo di suicidarsi. Nel caso di *Sant'Amarillide*, infine, l'attrice principale del racconto trasgredisce alla morale borghese superficiale e decadente dell'ambiente in cui vive assumendo un ruolo di cura e di presa di responsabilità razionale dei bisogni della comunità che la circonda. Si tratta quindi, paradossalmente, di una trasgressione positiva, non priva di una certa originalità narratologica. Identificare con figure di ribelli i personaggi dei romanzi di Chiesa è molto importante da un punto di vista della comprensione del loro senso e dell'intenzione del

loro autore. Di nuovo, ci serve a sfatare l'opinione comune che i romanzi di Chiesa siano opere amene, oppure asettiche, prive di una autentica struttura drammatica. In realtà mettono in scena situazioni relazionali e psicologiche di grande problematicità.

5.4. Il secondo tema: l'eredità conflittuale

A fianco del tema della trasgressione e ad esso strettamente collegato è, nei tre romanzi chiesiani, il tema dell'eredità, intesa quest'ultima sia in senso economico quanto morale. Il sistema di valori contro cui si scontrano i tre protagonisti (e che più sopra abbiamo schematizzato) ha infatti origine nella contrapposizione di modelli ideologici opposti sostenuti dai loro due genitori. La dialettica tra visioni morali è un motore molto importante per la creazione artistica, in Chiesa, e fin dall'inizio della sua carriera. Ce lo ricorda un passaggio interessante della sua prefazione a *Calliope*, edizione 1907 (oggi ripubblicata nella recente edizione critica curata da Irene Botta):

Io non sono filosofo, né dilettaante di filosofie, né collezionista di erudizioni; ma mi pare di aver letto (o forse ho pensato, ad ogni modo ritengo per vero) che nella storia degli uomini due sentimenti si alternano, si combattono, si combinano, prevalendo or l'uno or l'altro, immortali ambedue, pronto ciascuno a rinascere dall'ultimo pulviscolo a cui abbia ridotto la vittoria dell'avversario: il sentimento religioso e il sentimento regale. E a queste due espressioni attribuisco significato larghissimo: sentimento religioso vorrebbe dire, nella mia intenzione, quel complesso di effetti che l'idea di infinito suscita nell'uomo; sentimento regale invece, lo stato d'animo di chi considera il mondo come una serie di cose finite, concrete, conquistate o conquistabili. Così considerati i due sentimenti appariranno antitetici ma non contraddittori; contraddizione si ha quando l'uomo muta vista senza muovere occhio, non quando mutando egli posizione o disposizione, anche l'immagine delle cose gli appare diversa. (p. 5).

In *Tempo di marzo*, infatti, l'opposizione (abbastanza usuale nella letteratura tra 800 e 900) è esattamente quella tra valori liberali della famiglia paterna e valori clericali della famiglia materna; in *Villadorna* invece è quella tra liberalismo estremo, immorale, del padre di Marco e l'atteggiamento di Ponzio, un liberalismo idealista, rispettoso della tradizione, (fascista?) sostenuto dal fratello della madre. In *Sant'Amarillide*, infine, il confronto è tra liberalismo con (mal riposte) ambizioni aristocratiche di Amilcare Pardi e liberalismo solidamente ancorato alla realtà della sorella della madre. La dialettica dei discorsi vede profilarsi nei tre romanzi tre tipi di padri diversi (il debole moralmente integro, il ricco faccendiere decaduto, il faccendiere fallito) di cui soltanto il primo saprà affermare il proprio sistema di valori. Vincenti, invece, negli altri due romanzi le prospettive ideologiche materne. Seppure forte e determinata la madre di Nino, la donna incarna in *Tempo di marzo* un tipo di adattamento passivo e retrogrado alla

realtà, che deve cedere alla visione idealista del marito. Per quanto assolutamente assente, invece, la madre di Marco si afferma, diremmo quasi per interposta persona, in *Villadorna*, attraverso il sacrificio del fratello Ponzio (da notare che in questo romanzo non esiste una figura attoriale femminile positiva di riferimento). In *Sant'Amarillide*, infine, è di nuovo assente la figura materna reale della protagonista ma la sua funzione è incarnata, in parte, dalla forza e determinazione positiva della sorella, zia Nene. In quest'ultimo romanzo possiamo dire però che si afferma un punto di vista femminile attivo, assunto autonomamente dalla protagonista, al di fuori dei modelli che le vengono proposti dai suoi genitori. La polarizzazione delle posizioni ideologiche all'interno della famiglia è quindi un elemento drammaturgico essenziale nei romanzi chiesiani, il cui intreccio si configura come la storia dei tentativi dei rispettivi protagonisti di risolvere il dilemma con cui essi si sentono confrontati. In tutti e tre i casi, in realtà, il narratore non ci mostra gli effetti della loro scelta, della loro decisione finale. I tre testi si chiudono infatti con un'ellisse, con una sospensione allusiva, piuttosto che con la descrizione di un possibile adattamento al, o scioglimento del, conflitto. Nonostante venga suggerita una soluzione catartica (sappiamo che Nino è perdonato, che Marco ha deciso di diventare artista, che Amarillide si occuperà del figlio di sua sorella) il destino dei tre protagonisti è posto fuori dal nostro orizzonte di lettura. A nostra volta siamo dunque chiamati in causa e costretti a interrogarci sul significato del testo, così come prescrive la struttura dell'opera aperta.

5.5. La geografia romanzesca e la società ticinese reale

Come abbiamo evidenziato nel corso dell'analisi, nei romanzi di Chiesa sembra essere sottinteso una sorta di collegamento tra il paesaggio in cui è ambientata la narrazione e il paesaggio reale del Ticino. Potremmo dire che questa associazione discende ed è conseguenza diretta del già segnalato, ineludibile rapporto tra i due ruoli di Chiesa, figura pubblica e autore letterario. Quindi, seppure il territorio in cui sono ambientate le narrazioni di "Chiesa autore" debba a rigore essere identificato come *arrière-plan* puramente romanzesco, al lettore ticinese sembrerà quasi inevitabile cercare nel testo quelle indicazioni che rinviino a possibili riferimenti concreti della regione in cui vive il "Chiesa personaggio pubblico". Da questo punto di vista, il rapporto "paesaggio narrato vs. paesaggio reale" procede dal camuffamento totale, o piuttosto dall'indeterminatezza della collocazione geografica del primo romanzo a una precisione estrema, mimesi quasi assoluta con la realtà, nel secondo, per concludere il ciclo con una soluzione intermedia, in cui si delinea uno scenario abbastanza riconoscibile nella realtà ma senza chiari riscontri toponomastici. La nostra ipotesi è che nel primo caso fosse importante per Chiesa rendere la narrazione aperta a un ampio orizzonte di

fruitori; nel secondo che lo scrittore avesse proceduto nella direzione opposta, per permettere a un più ampio gruppo di lettori italiani di comprendere meglio il paesaggio ticinese e la sua fisionomia, topografica e morale. Nel terzo caso, infine, lo sfondo geografico ha perso apparentemente di importanza, anche se, in realtà, l'identificazione con la regione luganese diventa praticamente obbligatoria. È innegabile, comunque, che nei suoi tre romanzi Chiesa abbia cercato soluzioni diverse, persino complementari, per l'ambientazione delle sue tre storie ed è molto ragionevole pensare che abbia per questo tratto spunto sia dal paesaggio, sia soprattutto dalla società ticinese che lo popolava. Se ciò è vero, nulla ci impedisce di ritenere che Chiesa abbia finito per disegnare per sé e per i propri concittadini una sorta di ritratto, sociale e morale, di quella realtà, osservata certo da un punto di vista drammaturgico, ma non per questo meno pregnante, non meno connotato da significati reali e storici. Astraendo dal caso particolare, potremmo azzardare l'ipotesi che uno scrittore sia importante per la propria comunità di appartenenza quando riesca a diventarne un interlocutore privilegiato, quando cioè sia capace di analizzarne l'essenza e sia in grado di metterne in discussione il modo di essere e il sistema di valori. In termini narratologici, diremmo che uno scrittore nazionale è colui che è in grado di far assurgere a lettore implicito delle sue narrazioni proprio la sua comunità nazionale stessa. È indubbio che Chiesa abbia a più riprese e in molti modi manifestato la propria volontà, il proprio forte desiderio di fungere da punto di riferimento morale e culturale per i propri concittadini. Dopo aver riunito in sé i tratti di custode della tradizione italica, di poeta e di difensore dei valori artistici ticinesi egli ha forse cercato di diventare anche il romanziere "nazionale" svizzero-italiano, il Manzoni ticinese. Non è riuscito nell'intento, forse proprio a causa dell'ambiguità intrinseca della sua posizione a cavallo tra due realtà. Troppo interessato e immischiato nelle vicende italiane, forse, per i ticinesi; troppo periferico, forse, per il mondo culturale italiano, si è ritrovato in un limbo comunicativo in cui entrambi i pubblici hanno finito (complici anche le preoccupazioni causate dalle contingenze storico-politiche europee) per dimenticarlo. In Ticino, dopo il successo di *Tempo di marzo*, i suoi lettori hanno progressivamente mostrato una chiara disaffezione per i romanzi successivi. Come complemento ai motivi che abbiamo già indicato più sopra, azzardiamo l'ipotesi che, nel bene o nel male, dopo *Tempo di marzo* i ticinesi abbiano fatto un po' fatica a riconoscersi davvero in ciò che Chiesa aveva messo in scena e, a causa dell'ambiguo gioco di specchi tra finzione letteraria e realtà, che sapevano in qualche modo li riguardasse. Era facile, e tutto sommato divertente, per loro accettare il ritratto popolaresco e macchiettistico contenuto in *Tempo di marzo*, tanto più se mitigato dalla sua strategica indeterminatezza geografica. Sicuramente meno innocuo il profilo del commerciante senza scrupoli e dei suoi figli, proprietari usurpatori di *Villadorna*: un

quadretto familiare poco edificante e tanto più fastidioso in quanto collocato con precisione vagamente delatoria del Mendrisiotto dell'epoca fascista. Ancor meno piacevole, anzi francamente corrosivo, infine, il ritratto proposto da *Sant'Amarillide* di certa borghesia affarista e superficiale, incapace e fallimentare, preda dei vizi e dello snobismo. In conclusione, ci sembra di poter affermare che, nella progressione analitica della riflessione letteraria tentata con i tre romanzi, egli sia stato nonostante tutto sincero e impegnato in una descrizione d'ambiente che si attagliava con una certa fedeltà alla situazione ticinese. Per dirla con Vittorini, Chiesa romanziere non è stato sicuramente uno scrittore "consolatorio" e, per dirla con Celati, ci piace pensare che la sua attitudine fosse quella del "narratore delle riserve", che prende la penna spinto dal desiderio di spiegare a sé stesso il mondo che lo circonda. Lo scrittore di Sagno infatti ha perseguito un progetto narrativo che, alla luce della nostra analisi, si rivela lucido, critico, moralmente impegnato, anche se non sufficientemente compreso dal pubblico a cui era rivolto. Non per questo, però, ci sembra ragionevole l'oblio di cui i tre testi sono stati oggetto: proprio perché opere tutt'altro che trascurabili, ci è sembrato importante resuscitarne il ricordo e studiarle in modo approfondito, per valutare in modo oggettivo, attuale, il loro ruolo e il loro contributo alla storia della letteratura e della società ticinesi.

Bibliografia

Opere in prosa di Francesco Chiesa

Romanzi

Tempo di marzo, Locarno, Edizioni del Cantonetto, La Lampada, 1971 (Prima edizione, Milano, Treves, 1925).
Villadorna, Milano, Mondadori, 1928.
Sant'Amarillide, Milano, Arnoldo Mondadori, 1944 (Prima edizione 1938, Milano, Mondadori).

Racconti

Istorie e favole, Genova, Formiggini, 1913,
Racconti puerili, Milano, Treves, 1920.
L'altarino di stagno e altri racconti, Milano, Treves, 1921.
Vita e miracoli di Santi e profani, Milano, Treves, 1922.
Compagni di viaggio, Milano, Mondadori, 1931.
Scoperte nel mio mondo. Racconti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1934.
Scritti vari editi e inediti, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1935.
Voci nella notte, Milano, Mondadori, 1935 (Riedizione parziale di *Vita e miracoli* e di *Istorie e favole*).
Passeggiate, Milano, Mondadori, 1939.
Racconti del passato prossimo, Milano, Mondadori, 1941.
Altri volti, altre voci, Bellinzona, Dip. Pub. Ed., 1951.
La scatola di pergamena, Lugano, Edizioni del Cantonetto, La Lampada, 1960.
Ricordi dell'età minore, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1963 (Prima edizione del 1948).
Altri racconti, Lugano, Edizioni del Cantonetto, La Lampada, 1964.
La Zia Lucrezia e altri racconti, Torino, Società Editrice Internazionale, Scrittori italiani del 900, 1964.
Un'estate a Fusio, Locarno, Tipografia Pedrazzini, 1967 (Articolo dell'«Almanacco Valmaggese» pubblicato in fascicolo).
Ritorno a Fusio, Locarno, Tipografia Pedrazzini, 1968 (Articolo dell'«Almanacco Valmaggese» pubblicato in fascicolo).
Racconti del mio orto, Chiasso, Elvetica Edizioni, Scrittori della Svizzera italiana, 1969 (Prima edizione, Milano, Mondadori, 1929).
L'occhio intermittente, Lugano, Fondazione Ticino Nostro, 1971.
Vita e opere di Francesco Chiesa, Chiasso, Elvetica Edizioni, Centenari,

1971.

Raduno a sera di pagine sparse, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1972.

Io e i miei, Lugano, Edizioni del Cantonetto, La Lampada, 1973. (Prima edizione, Verona, s.e., 1944).

Lettere iperboliche, Locarno, Armando Dadò, 1976.

Sei racconti davanti al focolare, Zurigo, Edizioni Svizzere per la Gioventù – Istituto Editoriale ticinese, s.d.

Saggistica

Per la inaugurazione del Museo Vincenzo Vela, Bellinzona, Grassi e Co., 1919.

Commento a Piccolo mondo antico, Mendrisio, Ed. La Scuola, 1950.

I romanzi che non scriverò, Roma, In «Nuova Antologia», Roma, 1932.

La casa borghese nella Svizzera. Cantone Ticino: Il sottoceneri, Locarno, Dadò, 1984.

Altre opere di Chiesa prese in considerazione

CHIESA Francesco, FORMIGGINI Angelo Fortunato, *Carteggio (1909 – 1933)*, a cura di Giampiero Costa, Locarno, Dadò, 2010

Calliope - Poema, a cura di Irene Botta, Locarno, Dadò, 2009.

AMERIO, Romano, *Colloqui di San Silvestro con F.C.*, Lugano, Fondazione Ticino Nostro, 1974.

Studi su F. C.

AA.VV. , *Francesco Chiesa – Nel suo trigesimo anno di insegnamento*, Lugano, Grassi & C., 1927.

AA.VV., *Scrittori della Svizzera italiana*, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1936.

AA. VV., *Le quattro letterature della Svizzera nel secolo di Chiesa, Atti del Simposio di studi per i cento anni di Francesco Chiesa; Lugano, 10-13 giugno 1971*, Lugano, Città di Lugano, a c. di Mario Agliati, 1975.

ADORF, Johanna, *Francesco Chiesas dichterische Welt*, Berna, Francke, 1948.

AGLIATI, Mario, *I due maestri del 71: Francesco Chiesa e Giuseppe Motta nel centenario della nascita*, Locarno, Pedrazzini, 1971.

AGLIATI, Mario, *F.C. in colloqui di memorie*, «Il Cantonetto», I, 01.06.57, Lugano, Il Cantonetto, 1957.

AGLIATI, Mario, *Un Ritratto di Francesco Chiesa*, in: C.F., *Sant'Amarillide*, Chiasso, Elvetica Edizioni, 1967.

AGLIATI, Mario, *Perché viva la cara immagine – la scomparsa di F.C.*, «Rivista di Lugano», 25, 21.06.73, Lugano, 1973.

AGLIATI, Mario, *Luce sul cammino della sua gente*, in «Almanacco ticinese», 1971.

AMERIO, Romano, *Colloqui di San Silvestro con F.C., 15 maggio 1970-8 giugno 1973*, Lugano, Fondazione Ticino Nostro, 1974.

ARCARI, Paolo, *Letterati contemporanei: Francesco Chiesa*, Emporium, Bergamo, 1919, pp. 296-310.

BERGAMI, Giancarlo, *Poesia e verità di Francesco Chiesa: con lettere inedite a Gustavo*, Firenze, Le Monnier, 1986.

BERLETTI Giuseppe, CASTELLI Carolo, RAITERI Dante, *I cento anni di Francesco Chiesa*, in «L'approdo letterario, Rivista trimestrale di lettere e arti», 55-56, 1971. Firenze, 1971, pp. 193-210.

BERTONI Brenno, CHIESA Francesco, *Carteggio 1900 – 1940*, Lugano, Casagrande, a c. di Giovanni Orelli e Diana Rüesch, 1994.

BIANCONI, Piero, *Colloqui con Francesco Chiesa: con un saggio di epistolario & 16 fotografie*, Bellinzona, Grassi, 1957.

BIANCONI, Piero, *Per l'annus saecularis di Francesco Chiesa*, in «Cenobio, Rivista trimestrale di Cultura», 20, 1971, Vezia, 1971, pp. 85-86.

BINDENSCHLEDER, Leonie, *Francesco Chiesa*, in «Schweizerland», fasc. 02.03.11, Basilea, 1920, p.40.

BISCOSSA, Giuseppe, *Francesco Chiesa uomo contemporaneo*, in «Cenobio, Rivista trimestrale di Cultura», 20, 1971, Vezia, 1971, pp. 87-91.

BISCOSSA, Giuseppe, *Storia della poetica di Francesco Chiesa*, Como, Cavalleri, 1948.

BONALUMI, Giovanni, *Il primo Chiesa*, in *Il pane fatto in casa*, Bellinzona, Casagrande, 1988, p. 32.

CAGLIO, Luigi, *Francesco Chiesa, guida e animatore di una civiltà letteraria*, Quaderni Grigionitaliani, 1, 01.10.51, 1951.

CAGLIO, Luigi, *Francesco Chiesa visto da un giornalista*, in «Cenobio, Rivista trimestrale di Cultura», 20, 1971, Vezia, 1971, pp. 93-95.

CALGARI, Guido, *I novant'anni di Francesco Chiesa*, in «Svizzera Italiana», 23:28:00, 1961, Locarno, 1961, pp. 37-38.

CALGARI, Guido, *Controcorrente: I cinquant'anni di Calliope di Francesco Chiesa*, Svizzera Italiana, 17, 1957, Locarno, 1957, pp. 13-20.

CALGARI, Guido, *Francesco Chiesa, artefice malcontento*, in *Le 4 letterature della Svizzera*, Firenze, Sansoni, 1968.

CASTAGNOLA, Raffaella, *Francesco Chiesa e il Ticino delle lettere*, in *Il Ticino delle belle speranze. Quaderno n.60 dell'Ass. Carlo Cattaneo*, Lugano, Ass. Carlo Cattaneo, a c. di Fabrizio Panzera, 2008, p. 179.

CASTAGNOLA, Raffaella, *Felice Menghini legge Francesco Chiesa*, in *L'ora d'oro di Felice Menghini. il suo tempo, la sua opera, i suoi amici scrittori. Atti del convegno di Poschiavo, 8-9 dicembre 2007*, Poschiavo, L'ora d'oro, a c. di Andrea Paganini, 2009, p. 103.

CECCHI, Emilio, *Poesia di Volontà in Studi Critici*, Ancona, G. Puccini, 1912, p.163.

CODIROLI, Pierre, *Francesco Chiesa narratore*, Locarno, Dadò, 1974.

CODIROLI, Pierre, *La narrativa di Francesco Chiesa*, Losanna, Facoltà di lettere, 1974.

CHISHOLM, Alan Rowland, *I sonetti di San Silvestro*, Cremona, Motivi per

la difesa della cultura, 1972.

ELLI, Enrico, *Letteratura e riviste nel Canton Ticino: il caso di «Pagine libere»*(Lugano, 1906-1912) in «Rivista di letteratura italiana», Anno 2005 - N°1-2 -,2005, pp. 169-178.

FERRARIS, Mario, *Francesco Chiesa ed altri saggi*, Como, Cavalieri, 1941.

FILIPPINI, Felice, *Francesco Chiesa: Disgrazia e fortuna di un paese avaro*, in «Cenobio, Rivista trimestrale di Cultura»,20,1971, Vezia,1971, 96-97.

FONTANA, Pio, *L'ultima generazione di scrittori della Svizzera Italiana e l'eredità di Francesco Chiesa*, in «Veltro, Rivista della Civiltà italiana», 11,1967, Roma, Società Dante Alighieri, 1967, pp. 507-518.

FONTANA, Pio, *Francesco Chiesa e la cultura lombarda*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Pub. dell'Univ. Cattolica. Vita e Pensiero, 1972, Vol.II; pp. 209-227.

FONTANA, Pio, *Chiesa e l'arte della piccola patria*, in *Arte e mito della piccola patria*, Milano, Marzorati, 1974, 17-54.

FONTANA, Pio, *Francesco Chiesa*, in *Letteratura italiana, I Contemporanei*, IV, Milano,1974.

FRIGERI, Pier R., *Per una bibliografia su Francesco Chiesa*, in«Cenobio», Rivista trimestrale di Cultura, 20, 1971, Vezia, 1971, pp. 123-126.

GIGLI, Lorenzo, *Francesco Chiesa compie 100 anni*, in «Gazzetta del Popolo», 09.06.71, Torino, 1971, p. 3.

GUSSONI, Giovanna, *Francesco Chiesa letterato ticinese: dagli esordi alla «Stellata sera» (1871-1933)*, Milano, 1986.

GREGORIO, Angelo, *Una sceneggiatura e 5 poesie*, Bellinzona, Casagrande, 2000.

JANNER, Arminio, *Francesco Chiesa narratore, Scrittori d'oggi*, in «Scrittori della svizzera italiana», Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1936, pp. 345-363.

JENNI, Adolfo, *La vena creativa di Francesco Chiesa*, in «Cenobio, Rivista trimestrale di Cultura», 20,1971, Vezia, 1971, p.105.

MACCONI, Gino, *Omaggio a Francesco Chiesa*, con fotografie di Gino Pedrolì, Mendrisio, 1971.

MANZONI, Barbara, *Letteratura e cultura nella rivista «Pagine Libere»*(Lugano 1906-1912), Tesi di Laurea Univ. Cattolica, Milano, 2001.

MARCHETTI, Arnoldo, *Incontro con Francesco Chiesa al traguardo dei 100 anni*, in «La Nazione», 03.07.71, Firenze, 1971, p. 3.

MARTINONI Renato, PELLI Antonio, *Francesco Chiesa in Scarpe e polenta. Un viaggio letterario nella Svizzera italiana del Novecento*, Bellinzona, Salvioni, 2001.

MARTINONI, Renato, *Il colore del sangue. La cultura nella Svizzera italiana al tempo della guerra*, Quaderni del Club di Rete 2, Lugano, RTSI, 2006.

MOMIGLIANO, Attilio, *Francesco Chiesa*, in *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, 1928.

MONTALE, Eugenio, *Poeta di frontiera*, in *Ventidue prose elvetiche*, Milano, Scheiwiller, 1994.

MUNER, Mario, *Il secolo di Francesco Chiesa*, Cremona, Motivi per la difesa della cultura, 1972.

MUSA PORTA, Carla, *Il paese di Francesco Chiesa*, in «Anima e Pensiero», 7, 1971, Napoli, 1971, pp. 63-66.

MUSSO BOCCA, Angela, «*Sant'Amarillide*» di Francesco Chiesa, in «Gazzetta Ticinese», Lugano, 29.10.38, p. 1.

ORELLI, Giovanni, *La Svizzera italiana: Francesco Chiesa e dintorni*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 901-903.

PALAZZI, Fernando, *Francesco Chiesa scrittore*, in *Francesco Chiesa nel suo trigesimo anno d'insegnamento*, Lugano, Grassi & C. Editori, 1927.

PALUMBO, Nino, *Francesco Chiesa: Poeta-uomo*, in «Cenobio, Rivista trimestrale di Cultura», 20, 1971, Vezia, 1971, pp. 108-109.

PANCRAZI, Pietro, *Poesie e prose di F.C.*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, 1942, pp. 43-59.

PANCRAZI, Pietro, *Francesco Chiesa prosatore*, in *Scrittori italiani del 900*, Bari, Laterza, 1934-39, pp. 75-78.

PIOVANO, G. Attilio, *La poesia di Francesco Chiesa*, Estratto dall'«Italia Moderna», anno 6, Serie 3. a, fasc. 2, Roma, Officina Poligrafica Editrice, 1908.

PREZZOLINI, Giuseppe, *I primi cento anni di Francesco Chiesa*, in «La Nazione», 05.07.71, Firenze, 1971, p. 3.

RANZANICI, Francesca, *Analisi delle varianti di Tempo di marzo di Francesco Chiesa*, Ed. Treves, 1925, Tesi di laurea, Università di Friburgo, relatori prof. i Alessandro Martini e Christian Genetelli, 2006.

RIVA Laura, QUADRI Marco, *Due romanzi di Francesco Chiesa, Tempo di marzo e Villadorna*, Lavoro per l'ottenimento della patente di Scuola maggiore, Ciclo di Studi 1975/77, con la consulenza di Luigi Poma e Renato Regli, 1977

ROEDEL, Reto, «*Sant'Amarillide*» di Francesco Chiesa, in «Illustrazione ticinese», 21.01.39, pp. 17-18.

ROEDEL, Reto, *Nota sulla Poesia di Francesco Chiesa*, in *Con noi e coi nostri classici*, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1946, p. 239.

SAVELLI, Gaetano, *Ricordo di Francesco Chiesa*, Reggio Calabria, 1974, pp. 98-100.

SCANZIANI, Piero, *Chiesa, il suo tempo e le sue opere*, in *Vita e opere di F.C.*, Chiasso, Elvetica Edizioni, 1971, pp. 395-439.

SCANZIANI, Piero, *Omaggio a Francesco Chiesa*, in «Domanix», n. 2, Roma, 1963, p. 15.

SOLDINI, Adriano, *Da Tempo di Marzo all'Artefice malcontento*, in *Gli Stivali di Ippolito*, Lugano, Il Cantonetto, 1962, p. 296.

SOLDINI, Adriano, *La présence de F.C.*, in *Le Tessin des Tessinois*, Losanna, Cahiers de la renaissance Vaudoise, 1961, p. 109.

TANZI, Nico, *Il tempo del tuo mondo. Cinquant'anni di TSI*, Canobbio, RTSI, 2008 (contiene un'intervista video a Francesco Chiesa di Felice

Filippini).

TARABORI, Augusto Ugo, *Francesco Chiesa*, in *Pannocchie al sole, Note di letteratura, d'arte e d'ambiente ticinese*, Bellinzona, Grassi, Prefazione di Francesco Chiesa, 1930.

VISMARA, Silvio, *Un poeta italiano nel Ticino: Francesco Chiesa*, in «Rassegna Nazionale», 01.12.15, Firenze, 1915, p. 24.

ZOPPI, Giuseppe, *La poesia di Francesco Chiesa*, Estratto dall'«Italia Moderna», anno 6, Serie 3. a, fasc. 2, Milano, Libreria editrice Milanese, 1920.

ZOPPI, Giuseppe, *La poesia di Francesco Chiesa*, Friburgo, Tesi di laurea, 1920, p. 63.

ZOPPI, Giuseppe, *L'oeuvre littéraire de M. Francesco Chiesa*, Bibliothèque universelle et revue de Suisse, luglio-agosto 1919, Losanna, 1919, p. 8.

ZOPPI, Giuseppe, *Francesco Chiesa*. Estratto da «Nuova antologia», 16.05.38, Roma, 1938, pp. 209-216.

ZOPPI, Giuseppe, *Tre scrittori svizzeri: C. F. Meyer, C. F. Ramuz, F. Chiesa*, in «Kultur und Staatswissenschaftliche Schriften der ETH», n.73, Zurigo, Edizioni Poligrafiche, p. 1949.

ZOPPI, Giuseppe, *Un maestro d'arte e d'italianità: Francesco Chiesa*, in «Nuova antologia», fasc. 1588, 16.05.38, Roma, 1938, pp. 210-216.

ZOPPI, Giuseppe, *Francesco Chiesa*, in «Illustrazione Ticinese», n.28, 18.07.31, Basilea, 1931.

ZOPPI, Giuseppe, *Passeggiata col maestro*, in *Presento il mio Ticino*, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1949, pp. 19-23.

Saggi storico-letterari consultati.

AA.VV., *Il Ticino delle belle speranze. Stato e società, economia e cultura dal 1880 al 1918*, I quaderni dell'Associazione Carlo Cattaneo, n.60 Lugano, Ass. Carlo Cattaneo, 2008.

AA.VV., Bologna, Rivista del Comune, 1957.

AIELLO, Nello, *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974.

AMENDOLA, Giorgio, *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli, 1981.

ANSALDO, Giovanni, *Giovanni Giolitti, il ministro della buona vita*, Firenze, Le lettere, 2002.

ARNOULX DE PIREY, Elisabeth, *De Gasperi*, Milano, Mondadori, 2002.

ARSLAN, Antonia, RAFFELE Maria Grazia, *Fanfulla della Domenica*, Treviso, Canova, 1981, Collana «Le riviste dell'Italia moderna e contemporanea».

BACHTIN, Michail, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

BALDI, Guido, *Le ambiguità della decadenza*, Napoli, Liguori, 2008.

BONALUMI, Giovanni, *La giovane Adula*, Chiasso, Elvetica, 1970.

BOTTA, Irene, *Pietro e Francesco Chiesa: Aspetti di un sodalizio artistico letterario*, Lugano, Veladini, 2004. Saggio inserito nel catalogo della mostra Pietro Chiesa. *Affetti e ideali negli anni difficili* (Museo d'Arte

Mendrisio, 25.4 – 27.6.04).

BREVINI, Franco, *Lo stile lombardo*, Lugano, Panta Rei, 1983, p. 348.

CASTAGNOLA, Raffaella, *Francesco Chiesa e il Ticino delle belle lettere*, in, *Stato e società, economia e cultura dal 1880 al 1918*, Quaderni dell'Associazione Carlo Cattaneo, Lugano, 2008, p. 179.

CASTRO, Sonia, *Tra Italia e Svizzera. La presenza degli studenti svizzeri nell'Università di Pavia (1860-1945)*, Milano, Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, 2004.

CERUTTI, Mauro, *Tra Roma e Berna. La Svizzera italiana nel ventennio fascista*. Milano, Franco Angeli, 1986.

CODIROLI, Pierre, *L'ombra del Duce*, Milano, Franco Angeli, 1988.

CORTESI, Paolo, *Quando Mussolini non era fascista. Dal socialismo rivoluzionario alla svolta autoritaria: storia della formazione politica di un dittatore*, Roma, Newton Compton, 2008.

CRESPI, Ferdinando, *Ticino Irredento*, Milano, Franco Angeli, 2004.

CROCE, Benedetto, *Aesthetica in Nuce*, Bari, Laterza, 1979.

CROCE, Benedetto, *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1978.

FANELLO MARCUCCI, Gabriella, *Luigi Sturzo. Vita e battaglie per la libertà del fondatore del Partito popolare italiano*, Milano, Mondadori, 2004.

FEDERZONI, Luigi, *Bologna Carducciana*, Bologna, Cappelli, 1961.

GENTILE, Giovanni, *Giuseppe Prezzolini e Grande Guerra: dall'entusiasmo interventista alla disfatta dell'idealismo*, Lugano, Archivio Prezzolini, 2009, in, «Carte Vive, Periodico dell'Archivio Prezzolini», Biblioteca caantonale Lugano, Anno XX, n.2 (44), dicembre 2009, pp. 21-56.

GOBETTI, Piero, *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, Roma, Newton Compton, 1998.

GRAMSCI, Antonio, *I nipotini di Padre Bresciani*, in *Letteratura e Vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 183.

HERZ, Luigi G., *Verso Babilonia. Tre saggi su prostituzione, ballo pubblico, associazionismo cattolico femminile tra le due guerre*, Lugano, Edizioni Alice, 1993.

LEPRE, Aurelio, *Mussolini l'italiano*, Milano, Mondadori, 1995.

LUKACS, Gyorgy, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton, 1972.

LUPERINI, Romano, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce*, Bari, Laterza, 1976.

LUPERINI, Romano, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in «Allegoria», no. 44, maggio-agosto 2003.

LUTI, Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le 2 guerre*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

MARTHE, Robert, *Romans des origines et origines du roman*, Parigi, Grasset, 1972.

MARCHETTI, Giuseppe, «La Voce». *Ambiente, Opere, Protagonisti*, Firenze, Vallecchi, 1986.

MARTINETTI, Orazio, *Italianità ed elvetismo 1908-1945*, in *Il Ticino tra le due guerre 1919-1939*, Quaderni dell'Associazione Carlo Cattaneo, Lugano, 2008.

MARTINETTI, Orazio, *Tra arte letteratura e poesia*, in *Il Ticino e la Guerra. Politica economia e società dal 1939 al 1945*, Quaderni dell'associazione Carlo Cattaneo, Castagnola, 2009

MASINI, Pier Carlo, *Poeti della Rivolta*, Milano, Rizzoli, 1977.

MINEO, Nicolò, *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'Età Napoleonica*, Bari, Laterza, 1991.

OJETTI, Ugo, *Cose Viste. 1934-1938*, Milano, Mondadori, 1939.

PETRONIO, Giuseppe, *Teorie e realtà del romanzo*, Bari, Laterza, 1977.

PREZZOLINI, Giuseppe, *Italia 1912. Dieci anni di vita intellettuale (1903 - 1912)*, Firenze, Vallecchi, 1984.

PREZZOLINI, Giuseppe, *Italia fragile*, Milano, Pan Editrice, 1974.

PROCACCI, Giuliano, *Storia degli Italiani – Vol.3*, Bari, Laterza, 1968.

ROMANO, Sergio, *Crispi*, Milano, Bompiani, 1986.

SERRA, Renato, *Esame di coscienza di un letterato e altri scritti*, Varese, SugarCo, 1992, a cura di Claudio Marabini.

SORMANI, Elsa, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Bari, Laterza, 1981.

SPINOSA, Antonio, *D'Annunzio, il poeta armato*, Milano, Mondadori, 2005.

VALERI, Nino, *Dalla «belle époque» al fascismo*, Bari, Laterza, 1975.

Intertestualità

ANONIMO, *Lazarillo De Tormes*, Milano, Dall'Oglio, 1965.

BELTRAMI, Luca, *Il Guerin Meschino. Come ridevano i milanesi*, Milano, Meravigli, 2006.

CAMPANA, Dino, *Canti Orfici*, Milano, Newton Compton, 1989.

CAPUANA, Luigi, *Scurpiddu*, Torino, Sei, 1987.

CORAZZINI, Sergio, *Poesie*, Milano, Fabbri/Rizzoli, 1995.

CURTI, Giuseppe, *Racconti ticinesi*, Bellinzona, Grassi, 1924.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 1940.

DE MARCHI, Emilio, *I nostri figliuoli*, Milano, 1894.

DE MARCHI, Emilio, *L'età preziosa. Precetti ed esempi offerti ai giovinetti*, Milano, Treves, 1929.

DE MARCHI, Emilio, *Col fuoco non si scherza*, Milano, Treves, 1919.

DE MARCHI, Emilio, *Nuove storie di ogni colore*, Milano, Lib. Edit. Galli, 1895 (ebook su www.liberliber.it)

DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, Milano, Mursia, 1971.

DE MARCHI, *Arabella*, Milano, Mursia, 1971.

FAVA, Onorato, *Francolino. Romanzo per giovinetti*, Firenze, Bemporad, 1923.

FERRERO, Leo, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in *Antologia di Solaria*, Milano, Lerici, 1958.

FLAUBERT, Gustave, *Tre racconti*, Milano, Mondadori, 1990. Contiene:

Un cuore semplice (1876), *La leggenda di San Giuliano Ospitaliere* (1876), *Erodiade* (1876-77).

FLAUBERT, Gustave, *Salambò*, Milano, Mondadori, 1998.

FLAUBERT, Gustave, *La tentation de Saint Antoine*, EBook #10982, PROJECT GUTENBERG, 2004.

FLAUBERT, Gustave, *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, Paris, Mille et une nuit, 1996.

FOGAZZARO, Antonio, *Piccolo mondo antico*, Milano, Baldini e Castoldi, 1925

FOGAZZARO, Antonio, *Piccolo mondo moderno*, Milano, Hoepli, 1928

FOGAZZARO Antonio, *Il Santo*, Milano, Mondadori, 1953 (ebook su www.liberliber.it)

FOGAZZARO, Antonio, *Leila*, Milano, Baldini e Castoldi, 1925.

FRANCE, Anatole, *Taïde*, Milano, Mondadori, 1932. (Trad. Francesco Chiesa).

FUCINI, Renato, *Le veglie di Neri*, Milano, Rizzoli, 1979.

GADDA, Carlo Emilio, *Il castello di Udine*, Torino, Einaudi, 1973.

GADDA, Carlo Emilio, *La Madonna dei filosofi*, Torino, Einaudi, 1973.

GHISLANZONI, Antonio, *Abrakadabra. Storie dell'avvenire*. Con cenni sull'autore per il centenario della sua nascita, Milano, Sonzogno, 1925 (ebook su www.liberliber.it).

GHISLANZONI, Antonio, *Racconti e novelle*, Milano, Sonzogno, 1874, (ebook su www.liberliber.it).

GUARINI, Giovan Battista, *Il Pastor fido*, Torino, Einaudi, 1977, in *Il teatro italiano, II. La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Aiani.

JAHIER, Piero, *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1967.

LUCINI, Gian Piero, *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914.

LUCINI, Gian Piero, *Antimilitarismo*, Milano, Mondadori, 2006.

LUCINI, Gian Piero, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, Genova, Costa&Nolan, 1989.

LUDWIG, Emil, *Colloqui con Mussolini*, Milano, Mondadori, 1965.

MARONE, Publio Virgilio, *Il libro delle Bucoliche*, in, *Opere*, Torino, Utet, 1985.

MOMBELLI, Anselmo, *Autobiografia*, Como, Longatti, 1907.

MORETTI, Marino, *Poesie scritte col lapis*, Milano, Mondadori, 1949.

MURGER, Enrico (Henry), *La Bohème. Scene della scapigliatura*, Milano, Messaggerie pontremolesi, 1989.

NESSI, Angelo, *Cip*, Bellinzona, Casagrande, 1979.

NIEVO, Ippolito, *Confessioni di un italiano*, Milano, Garzanti, 1988.

PANZINI, Alfredo, *Il diavolo nella mia libreria*, Milano, Mondadori, 1921.

v *Il padrone sono me*, Milano, Mondadori, 1955.

PANZINI, Alfredo, *Il libro dei morti e dei vivi*, Milano, Mondadori, 1930, Contiene: *La cagna nera*, *Il libro dei morti*, pubblicati la prima volta nel 1893

PANZINI, Alfredo, *Rose d'ogni mese*, Milano, Mondadori, 1959.

PANZINI, Alfredo, *Sei romanzi fra due secoli*, Milano, Mondadori, 1939
 Contiene: *La lanterna di Diogene* (1907), *Viaggio di un povero letterato* (1918), *La pulcella senza pulcellaggio* (1924), *La madonna di Mamà* (1915), *Il mondo è rotondo* (1920), *Il padrone sono me* (1918-24).

PANZINI, Alfredo, *Viaggio con la giovane ebrea*, Milano, Mondadori, 1935.

PAPINI, Giovanni, *Gli operai della vigna*, Firenze, Vallecchi, 1929.

PAPINI, Giovanni, *Incontriamo Papini*, Brescia, 1986. Antologia di brani dalla sua bibliografia curata da Anna Casini Pazkowski.

PAPINI, Giovanni, *Strane storie*, Palermo, Sellerio, 1992, Edizione del 1954 che raccoglie testi da *il tragico quotidiano* (1906); *Il pilota cieco* (1907); *Parole e sangue* (1912); *Buffonate* (1914).

PAPINI, *Maschilità* (con l'aggiunta delle *Eresie pedagogiche*), Firenze, Vallecchi, 1932.

PAPINI, *Il sacco dell'orco*, Firenze, Vallecchi, 1933.

PERRI, Francesco, *Emigranti*, Milano, Mondadori, 1928.

PRATESI, Mario, *Il mondo di Dolcetta*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1895

PRATESI, Mario, *L'eredità*, Napoli, Liguori, 1990 (Prima edizione: 1889)

RENARD, Jules, *Pel di Carota*, Milano, RCS Libri, 2003.

SLATAPER, Scipio, *Il mio Carso*, Milano, Rizzoli, 2001.

TARCHETTI, Iginio Ugo, *Storia di una gamba e altri racconti fantastici*, Milano, La Spiga, 1995.

TARCHETTI, Iginio Ugo, *Fosca e i Racconti fantastici*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.

TASSO, Torquato, *Aminta*, Milano, Rizzoli, 1987.

TEOCRITO, *Idilli*, Milano, Istituto culturale italiano, 1946.

VALLÈS, Jules, *L'enfant*, Paris, Mornay, 1920.

VAMBA, (Luigi Bertelli), *Il Giornalino di Gian Burrasca*, Milano, Rizzoli, 1977.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *La freccia nel fianco*, Milano, Treves, 1932.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *Roberta*, Milano, Garzanti, 1945.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *Primavera. Novelle*, Milano, Treves, 1923.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *La divina fanciulla*, Milano, Garzanti, 1942.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *La freccia nel fianco*, Milano, Treves, 1932.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *I lussuriosi*, Milano, La vita felice, 1996.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *In cerca di una barba*, Caneggio, Stamperia della Frontiera, 1985.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *Kif Tebbi. Romanzo Africano*, Milano, Treves, 1923.

ZUCCOLI (VON INGENHEIM), Luciano, *Le cose più grandi di lui*, Milano, Treves, 1924.

CURRICULUM VITAE di Alessandro Zanoli

Dati anagrafici

Nome e Cognome: Alessandro Zanoli
Indirizzo: Via D. Alighieri 18, 6830 Chiasso
Telefono: 091 862 12 02 – 076 326 73 32
E-mail: azanoli@sunrise.ch
Nazionalità: Italiana (Permesso C)
Data e Luogo di Nascita: 23. 6. 1958, a Bologna (Italia)

Stato Civile: Coniugato

Formazione

1977: Maturità (Tipo C), conseguita presso il Liceo Cantonale di Lugano (Scientifico)
1988: Consequimento del Diploma della Croce Rossa di Infermiere in Psichiatria
1992: Studi di Romanistica presso la Philosophischen Fakultät I dell'Università di Zurigo
Materia principale: Letteratura e linguistica italiana
1. Nebenfach: Letteratura francese moderna
2. Nebenfach: Linguistica francese
Lavoro di Licenza: «Il Filostrato di Giovanni Boccaccio» (Prof. M. Picone).
SS 1998: Ottenimento della Licenza in Phil. I
2007-2011: Preparazione di una tesi di dottorato all'Università di Zurigo, sui romanzi di Francesco Chiesa (Prof. Tatiana Crivelli).

Esperienze professionali

1980-1992: Esperienze professionali nell'ambito dell'economia privata e nel settore sociale
1992-1999: Impiegato a tempo parziale in un istituto per invalidi (Istituto Provvida Madre, Balerna)
Apr. 1998 – sett. 1999: responsabile della sezione bibliografica nell'ambito del progetto finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero «Per un Decameron Ipertestuale», diretto dal Prof. Michelangelo Picone, Università di Zurigo.
Apr. 1999 – apr. 2003: operatore multimediale presso la TicinOnline SA di Lugano
Dal 2003: redattore del settimanale di Migros Ticino «Azione»
Dal 2006: animatore radiofonico per Rete Due RSI

Altre collaborazioni

Giornalista free lance per la rivista musicale «AXE» di Roma.
Collaboratore dell'Ufficio Stampa del festival JazzAscona dal 2002.
Membro dell'Ufficio stampa dell'associazione ticinese per la divulgazione della cultura jazz «Jazzy Jams».
Redattore di soggetti e sceneggiature per documentari video della casa di produzione Elan Image di Meride.